

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

MURILLO CLEMENTINO DE ARAUJO

**Semiótica, linguagem, gênero e sexualidade:**  
fabricação da realidade

Versão original

São Paulo  
2017

MURILLO CLEMENTINO DE ARAUJO

**Semiótica, linguagem, gênero e sexualidade:**  
fabricação da realidade

Versão original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, do Departamento de Linguística, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras (Semiótica e Linguística Geral).

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Orientador: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes.

São Paulo  
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A658s Araujo, Murillo Clementino de  
Semiótica, linguagem, gênero e sexualidade:  
fabricação da realidade / Murillo Clementino de  
Araujo ; orientador Ivã Carlos Lopes. - São Paulo,  
2017.  
133 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Linguística. Área de  
concentração: Semiótica e Linguística Geral.

1. Semiótica. 2. Linguagem. 3. Gênero. 4.  
Sexualidade. 5. Realidade. I. Lopes, Ivã Carlos,  
orient. II. Título.

ARAUJO, Murillo Clementino de. **Semiótica, linguagem, gênero e sexualidade:** fabricação da realidade. 2017. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras (Semiótica e Linguística Geral)) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família e aos meus amigos, pelo suporte emocional e material, aos colegas e professores da Universidade de São Paulo (USP), pelos momentos de discussão inspiradora e descontração revigorante, ao Ivã, pela liberdade, confiança e atenção concedidas à minha pesquisa, e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio financeiro.

## RESUMO

ARAÚJO, Murillo Clementino de. **Semiótica, linguagem, gênero e sexualidade: fabricação da realidade.** 2017. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras (Semiótica e Linguística Geral)) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A presente dissertação de mestrado investiga as relações entre linguagem, gênero e sexualidade, com base em formulações teóricas dos estudos semióticos e sociais, de um lado, e análises práticas de um *corpus* constituído por textos da cultura brasileira contemporânea, do outro. A principal ideia defendida aqui é a de que tanto as linguagens verbais quanto as não-verbais são responsáveis por recortar o mundo de diversas maneiras, influenciando a percepção que sujeitos de comunidades linguísticas e culturais diferentes têm sobre a realidade, inclusive sobre as representações associadas a gênero e sexualidade. Para discutir essa questão, a parte inicial desta dissertação traz o modelo teórico desenvolvido pelo linguista brasileiro Izidoro Blikstein no livro *Kaspar Hauser, ou A fabricação da realidade*, de 1983, no qual o autor argumenta, inspirado pela reflexão clássica de Ferdinand de Saussure acerca das relações entre linguagem e pensamento, que a realidade é um “universo amorfo e contínuo”. De acordo com Blikstein, para que a realidade possa adquirir forma e sentido, ela passa por um amplo processo de “fabricação”, que envolve a semiose gerada pelos traços distintivos e pelos “corredores isotópicos” da práxis social, os estereótipos da percepção-cognição, a construção do referente e, por fim, os mecanismos verbais da língua. Na parte final desta dissertação, esses tópicos teóricos são desenvolvidos a partir de um conjunto de análises de quatro textos da cultura brasileira contemporânea, que são examinados sob a perspectiva do percurso gerativo do sentido elaborado por Algirdas Julien Greimas e outros pesquisadores ligados à semiótica da Escola de Paris. A primeira análise aborda a canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque, composta entre 1977 e 1978, para descrever como os procedimentos de enunciação, as sequências de programas narrativos e a dinâmica entre exercício e acontecimento organizam o percurso subjetivo da prostituta e travesti Geni. Em segundo lugar, é examinada a série de tirinhas *Aline*, originalmente publicada por Adão Iturrugarai no jornal *Folha de S. Paulo* de 1996 a 2009, para discutir a caracterização dos atores do enunciado Aline, Otto e Pedro, bem como a questão do *éthos* discursivo, dos estereótipos de gênero e da sexualidade poligâmica. O terceiro estudo trata do look apresentado por Laerte Coutinho em uma fotografia da revista *Época* de 2012 para examinar os temas da travestilidade e da construção das identidades visuais de gênero. A quarta e última análise focaliza o livro *A princesa e a costureira*, de 2015, escrito por Janaína Leslão e ilustrado por Júnior Caraméz, para investigar o impacto que as estruturas narrativas, o processo de atorialização e os marcadores sociais da diferença, como gênero, sexualidade, classe social e raça, exercem sobre o relacionamento amoroso entre a princesa Cíntia e a costureira Istar. Em síntese, as reflexões teóricas e analíticas da presente dissertação de mestrado demonstram que a função poética da linguagem e as performances de transgressão subjetivas são capazes de denunciar os mecanismos de fabricação da realidade, do gênero e da sexualidade.

Palavras-chave: Semiótica da cultura brasileira. Linguagem. Gênero. Sexualidade. Realidade.

## ABSTRACT

ARAÚJO, Murillo Clementino de. **Semiotics, language, gender and sexuality: fabrication of reality.** 2017. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras (Semiótica e Linguística Geral)) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The present master's dissertation investigates the relations between language, gender, and sexuality, based on theoretical formulations from semiotic and social studies, on the one hand, and practical analyses of a corpus containing texts from contemporary Brazilian culture, on the other. The main idea defended here is that both verbal and nonverbal languages are responsible for segmenting the world in distinct ways, which has some influence on the perception that subjects of different linguistic and cultural communities have about reality, including also the representations associated with gender and sexuality. In order to discuss this issue, the initial part of this dissertation presents the theoretical model developed by Brazilian linguist Izidoro Blikstein in his 1983 book *Kaspar Hauser, ou A fabricação da realidade*, in which the author argues that reality is an “amorphous and continuous universe”, inspired in this point by Ferdinand de Saussure's classical reflection on the relations between language and thought. According to Blikstein, reality can only achieve form and meaning after going through a complex process of “fabrication”, which involves the semiosis generated by distinctive features and “isotopic corridors” of social praxis, the stereotypes of perception-cognition, the construction of the referent, and, finally, the verbal mechanisms of language. In the final part of this dissertation, these theoretical topics are developed in connection with a set of analyses concerning four texts from contemporary Brazilian culture, which are examined from the perspective of the generative process of meaning elaborated by Algirdas Julien Greimas and other researchers related to the Paris School semiotics. The first analysis focuses on Chico Buarque's song “Geni e o Zepelim”, composed between 1977 and 1978, in order to describe how the enunciation procedures, the sequences of narrative programs, and the dynamics between exercise and event organize the subjective path of the prostitute and transvestite Geni. In the second place, it is examined the series of comic strips *Aline*, originally published by Adão Iturrusgarai in the newspaper *Folha de S. Paulo* from 1996 to 2009, to discuss the characterization of the enunciate actors Aline, Otto, and Pedro, as well as the issues of discursive ethos, gender stereotypes, and polygamous sexuality. The third study deals with the fashion look presented by Laerte Coutinho in a 2012 *Época* magazine's photograph to examine both themes of transvestite practice and visual gender identity construction. The fourth and final analysis focuses on the 2015 book *A princesa e a costureira*, written by Janaína Leslão and illustrated by Júnior Caraméz, in order to investigate the impact that the narrative structures, the actorialization process, and the social markers of difference, such as gender, sexuality, social class, and race inflict upon the love relationship between princess Cíntia and dressmaker Istharr. In short, both theoretical and analytical reflections of the present master's dissertation demonstrate that the poetic function of language and the subjective transgression performances are able to denounce the mechanisms involved in the fabrication of reality, gender, and sexuality.

Keywords: Brazilian culture semiotics. Language. Gender. Sexuality. Reality.

## RÉSUMÉ

ARAUJO, Murillo Clementino de. **Sémiotique, langage, genre et sexualité : fabrication de la réalité.** 2017. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras (Semiótica e Linguística Geral)) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Le présent mémoire de master examine les relations entre langage, genre et sexualité à partir des considérations théoriques des études sémiotiques et sociales, d'un côté, et des analyses pratiques d'un corpus de textes de la culture brésilienne contemporaine, de l'autre. L'idée principale soutenue ici, c'est que les langages verbaux et non-verbaux sont également responsables de découper le monde de plusieurs façons, ce qui a une influence sur la perception que les sujets de différentes communautés linguistiques et culturelles ont de la réalité, y compris les représentations associées au genre et à la sexualité. Afin de discuter de cette question, l'étape initiale de ce mémoire présente le modèle théorique développé par le linguiste brésilien Izidoro Blikstein dans son livre *Kaspar Hauser, ou A fabricação da realidade*, paru en 1983, dans lequel l'auteur, inspiré par la réflexion classique de Ferdinand de Saussure à propos des relations entre le langage et la pensée, déclare que la réalité est un « univers amorphe et continu ». D'après Blikstein, pour que la réalité puisse obtenir forme et sens, elle subit un vaste processus de « fabrication », qui englobe la sémiosis générée par les traits distinctifs et les « couloirs isotopiques » de la praxis sociale, les stéréotypes de la perception-cognition, la construction du référent et, enfin, les mécanismes verbaux de la langue. Dans l'étape finale de ce mémoire, les points théoriques sont développés à partir d'un ensemble d'analyses de quatre textes de la culture brésilienne contemporaine, lesquels sont examinés sous la perspective du parcours génératif du sens élaboré par Algirdas Julien Greimas et d'autres chercheurs liés à la sémiotique de l'École de Paris. La première analyse s'occupe de la chanson « Geni e o Zepelim », composée par Chico Buarque entre les années 1977 et 1978, afin de décrire comment les procédures d'énonciation, les suites des programmes narratifs et la dynamique entre l'exercice et l'événement organisent le parcours subjectif de la prostituée et travesti Geni. En deuxième lieu, on examine la série de comic strips *Aline*, publiée originellement par Adão Iturrusgarai dans le journal *Folha de S. Paulo* de 1996 à 2009, pour explorer la caractérisation des acteurs de l'énoncé Aline, Otto et Pedro, ainsi que la question de l'ethos discursif, des stéréotypes de genre et de la sexualité polygame. La troisième étude porte sur le look présenté par Laerte Coutinho dans une photographie du magazine *Época* en 2012 pour discuter des thèmes du travestissement et de la construction des identités visuelles de genre. La dernière analyse aborde le livre *A princesa e a costureira*, de 2015, écrit par Janaína Leslão et illustré par Júnior Caraméz, pour examiner l'impact que les structures narratives, le processus d'actorialisation et les marqueurs sociaux de la différence, tels que le genre, la sexualité, la classe sociale et la race, exercent sur la relation amoureuse entre la princesse Cíntia et la couturière Istar. En bref, les réflexions théoriques et analytiques du présent mémoire de master démontrent que la fonction poétique du langage et les performances de transgression subjectifs sont capables de dénoncer les mécanismes de fabrication de la réalité, du genre et de la sexualité.

Mots-clés : Sémiotique de la culture brésilienne. Langage. Genre. Sexualité. Réalité.



## LISTA DE FIGURAS

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1 – Aline e Otto em busca de um novo colega de apartamento .....  | 62  |
| Figura 2 – A chegada de Pedro.....                                       | 64  |
| Figura 3 – Otto, Aline e Pedro na cama .....                             | 66  |
| Figura 4 – Linda, a vizinha modelo de Aline, na praia .....              | 68  |
| Figura 5 – A vizinha de Aline .....                                      | 69  |
| Figura 6 – A brochada de Pedro e Otto .....                              | 72  |
| Figura 7 – Otto e Pedro posam para a revista gay <i>Hot Cuecas</i> ..... | 73  |
| Figura 8 – Laerte na seção “Meu Erro” da revista <i>Época</i> .....      | 80  |
| Figura 9 – O encontro entre a princesa Cíntia e a costureira Istar.....  | 122 |

## LISTA DE QUADROS

|   |     |
|---|-----|
| Quadro 1 – O triângulo de Ogden e Richards .....            | 21  |
| Quadro 2 – A fabricação do referente .....                  | 26  |
| Quadro 3 – Realidade, referente e linguagem .....           | 26  |
| Quadro 4 – A fabricação da realidade .....                  | 28  |
| Quadro 5 – A interação língua / práxis.....                 | 32  |
| Quadro 6 – Tensividade entre continuação e parada.....      | 59  |
| Quadro 7 – Oposição <i>masculino versus feminino</i> .....  | 81  |
| Quadro 8 – Laerte em conjunção com objetos femininos .....  | 81  |
| Quadro 9 – Laerte em disjunção com objetos masculinos ..... | 82  |
| Quadro 10 – Programa narrativo de Laerte .....              | 82  |
| Quadro 11 – Modelo social das relações sexuais .....        | 109 |

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b> .....  | 12  |
| <b>2 A FABRICAÇÃO DA REALIDADE</b> .....   | 19  |
| <b>3 GENI, PROSTITUTA E TRAVESTI: TEMPORALIDADE E VALORES SOCIAIS EM “GENI E O ZEPELIM”, DE CHICO BUARQUE</b> .....  | 48  |
| 3.1 DELEGAÇÃO DE VOZES E ARRANJOS TEMPORAIS .....  | 50  |
| 3.2 NARRATIVIDADE E REIFICAÇÃO .....   | 56  |
| 3.3 ENTRE O EXERCÍCIO E O ACONTECIMENTO .....  | 58  |
| <b>4 O RELACIONAMENTO A TRÊS DE ALINE, OTTO E PEDRO: ÉTHOS, GÊNERO E SEXUALIDADE EM ALINE, DE ADÃO ITURRUSGARAI</b> .....                                      | 61  |
| 4.1 PERSONAGENS FEMININAS E O ÉTHOS DA MULHER .....  | 62  |
| 4.2 PERSONAGENS MASCULINOS E O ÉTHOS DO HOMEM .....  | 71  |
| 4.3 ESTEREÓTIPO, LIBERDADE E REPRESSÃO .....   | 75  |
| <b>5 O LOOK DE LAERTE: QUESTIONANDO A FABRICAÇÃO ESTEREOTIPADA DA IDENTIDADE VISUAL DE GÊNERO</b> .....  | 78  |
| 5.1 A TRAVESTILIDADE E A GERAÇÃO DO SENTIDO .....  | 81  |
| 5.2 ASPECTOS FIGURATIVOS E VISUAIS DO LOOK .....   | 85  |
| 5.3 ESTEREOTIPIA E IDENTIDADE VISUAL DE GÊNERO .....   | 89  |
| <b>6 O AMOR ENTRE CÍNTIA E ISTHAR: CONSTRUÇÃO DA NARRATIVIDADE E DOS MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA EM A PRINCESA E A COSTUREIRA, DE JANAÍNA LESLÃO</b> ..... | 93  |
| 6.1 ORGANIZAÇÃO DOS ELEMENTOS NARRATIVOS, SUBJETIVOS E MODAIS .....  | 94  |
| 6.2 ATORIALIZAÇÃO E MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA .....  | 106 |
| <b>7 CONCLUSÃO</b> .....   | 127 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 131 |

## 1 INTRODUÇÃO

Refletir sobre as diversas maneiras por meio das quais os sentidos se manifestam nas mais variadas linguagens das produções culturais do Brasil contemporâneo é uma tarefa ao mesmo tempo empolgante, desafiadora e imensa. Por esse motivo, um recorte não apenas possibilita traçar um horizonte para o trabalho de pesquisa, como também se torna uma condição inescapável mediante as restrições impostas pelos próprios planos da expressão e do conteúdo dos objetos estudados. Além disso, os tópicos teóricos são igualmente coercitivos, na medida em que direcionam o olhar do pesquisador sobre quais aspectos dos objetos se tornam fundamentais e quais se tornam suplementares nos momentos de análise.

Sendo assim, o recorte desta dissertação de mestrado é mais adequadamente compreendido quando se leva em consideração o seu desdobramento em dois patamares distintos: o *corpus* e a teoria. No que diz respeito aos objetos que constituem o *corpus*, aqui são examinados somente textos da cultura brasileira contemporânea, traçando um arco que vai desde o final dos anos 1970 até a metade da década de 2010. O critério para definir “contemporaneidade” é baseado tanto no fato de que se trata de textos relativamente recentes no tempo, quanto na circunstância de que todos os seus respectivos autores continuam a produzir obras no Brasil atualmente. Já, em relação à teoria, o tópico a ser tratado nas seguintes páginas é um dos mais tradicionais no âmbito dos estudos da linguagem, a saber, a ideia de que as diversas linguagens verbais e não-verbais são responsáveis por recortar a realidade de formas diferentes, criando, conseqüentemente, diferentes concepções de mundo, que variam de acordo com a comunidade linguística e cultural em questão. Não obstante, apesar de partir desse tópico geral, a presente dissertação propõe o exame de um aspecto mais específico da construção da realidade, isto é, a construção do gênero e da sexualidade, operada pelas linguagens verbais e não-verbais no meio social, o que possibilita, assim, um diálogo entre as Letras, sobretudo a Semiótica e a Linguística Geral, e as Ciências Sociais, principalmente a Antropologia. Portanto, aliando *corpus* e teoria, o intuito global desta dissertação de mestrado é investigar a construção semiótica, social e histórica de discursos sobre o gênero e a sexualidade, tal como eles se manifestam em textos verbais e não-verbais da cultura brasileira contemporânea.

O ponto de partida do presente estudo consiste em uma investigação, de cunho predominantemente teórico, do livro *Kaspar Hauser, ou A fabricação da realidade*, de Izidoro Blikstein, publicado no Brasil em 1983, no qual o autor retoma a tradição semiótica e linguística para discutir detalhadamente a noção de que a linguagem recorta o mundo e

modela o pensamento humano, o que resulta na “fabricação da realidade”. Uma vez expostas as ideias do livro de Blikstein, esta dissertação procura demonstrar que, à luz do modelo teórico da “fabricação da realidade”, a questão da construção do gênero e da sexualidade pode ser entendida em estreita ligação com os estereótipos produzidos pela práxis social, que dominam a percepção-cognição dos indivíduos e cristalizam determinadas concepções a respeito de mulheres, homens, heterossexuais, homossexuais, travestis e assim por diante. Embora muitas vezes tais concepções possam parecer “naturais”, “reais” ou “verdadeiras”, elas são apenas construções culturais fossilizadas pela história. Assim, para sintetizar a questão, é apresentada uma discussão complementar sobre o surgimento epistemológico das categorias teórico-analíticas de “gênero” e “sexualidade”, tomando como quadro de referência autores dos estudos sociais.

Já, por outro lado, o ponto de chegada desta dissertação é um conjunto de análises práticas que possuem a intenção de revelar e descrever os diversos procedimentos semióticos e linguísticos envolvidos na construção de discursos sobre o gênero e a sexualidade, detectando os seus variados efeitos de sentido. Por conseguinte, são investigados quatro textos da cultura brasileira contemporânea, organizados sequencialmente, ao longo deste estudo, de acordo com a ordem cronológica de suas respectivas criações, do mais antigo para o mais recente. Assim, o primeiro texto a ser examinado é a canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque, composta entre os anos de 1977 e 1978 para a comédia musical *Ópera do Malandro*, encenada pela primeira vez na capital do Rio de Janeiro, ainda em 1978, e posteriormente incluída em um álbum de canções homônimo, lançado em 1979. Depois, em segundo lugar, são analisadas tirinhas de *Aline*, personagem criada por Adão Iturrugarai em 1993, cuja série de aventuras foi publicada pelo jornal *Folha de S. Paulo* de 1996 a 2009. Logo em seguida vem um terceiro estudo, que versa sobre o look exibido pela cartunista Laerte em uma fotografia da revista *Época*, no ano de 2012. Por fim, em quarto e último lugar, é feita uma análise do livro *A princesa e a costureira*, um conto de fadas de literatura infantil e juvenil de 2015, escrito por Janaína Leslão e ilustrado por Júnior Caraméz. O parâmetro para a composição do *corpus* de análise foi a seleção de textos brasileiros contemporâneos que tratassem dos temas de gênero e de sexualidade no plano do conteúdo e fossem sincréticos no plano da expressão.

Durante as análises, é dada especial atenção aos percursos narrativos e discursivos dos sujeitos principais de cada um dos quatro textos selecionados: na canção, Geni; nas tirinhas, Aline; no look fotográfico, Laerte; e, no conto de fadas, Cíntia. Com isso, pretende-se demonstrar as diversas maneiras por meio das quais são construídas as suas respectivas

subjetividades. Tomando como ponto de apoio o percurso gerativo do sentido desenvolvido por Algirdas Julien Greimas e outros estudiosos ligados à semiótica da Escola de Paris, as análises examinam quais são os valores e as oposições semânticas que estão presentes no nível fundamental dos textos. Ademais, também é investigado como tais valores e oposições são convertidos para o nível narrativo, projetando-se em objetos modais ou descritivos que passam a integrar distintos programas de actantes variados. De modo preliminar, é possível afirmar que, no nível narrativo, já começa a surgir uma configuração mais detalhada da subjetividade de cada um dos indivíduos dos textos analisados, a qual varia em função de seus percursos específicos, isto é, os tipos de contratos que os sujeitos estabelecem ou rompem com seus respectivos destinadores, os variados arranjos modais que definem seus modos de existência, os processos de formação de axiologias e ideologias desejadas ou temidas, as performances para adquirir os objetos de valor almejados, as sanções cognitivas e pragmáticas dos destinadores, e assim por diante. Já, no que concerne ao nível discursivo, a construção da subjetividade se revela na categoria de “pessoa” do processo de enunciação, o qual, por meio das debreagens e embreagens, é responsável por projetar os indivíduos no texto. Em virtude desse processo, é instaurada a possibilidade de o texto se organizar em três instâncias distintas: o enunciador / enunciatário, o narrador / narratário e o interlocutor / interlocutário. Não obstante, existe ainda outro aspecto do nível discursivo que precisa ser levado em conta na formação da subjetividade, que é justamente a atorização, responsável por transformar actantes em atores por meio de investimentos temáticos e figurativos. Logo, de modo geral, a depender do texto em consideração no momento de cada análise, são mobilizados e enfatizados diferentes tópicos teóricos julgados pertinentes para o processo de subjetivação e para a construção do gênero e da sexualidade de Geni, Aline, Laerte e Cíntia.

A primeira análise desta dissertação de mestrado aborda a canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque, para mostrar que o processo de subjetivação da prostituta e travesti Geni depende, em grande medida, das relações interpessoais que ela mantém com os demais habitantes de sua cidade e com o recém-chegado comandante de um zepelim. Conforme é visto mais adiante, o caráter dessas relações varia de acordo com o tempo e os interesses sociais em jogo. A primeira das três partes dessa análise discute o tema da enunciação, com ênfase na distribuição de vozes dos sujeitos do texto e na configuração de seus arranjos temporais, dois procedimentos responsáveis por produzir os efeitos de sentido da mudez de Geni e da circularidade da hipocrisia social. Já a segunda etapa focaliza a sequência de programas narrativos nos quais Geni se envolve, bem como a instabilidade de sua competência modal, o que acaba resultando na reificação da moça, isto é, na sua

transformação em objeto, por meio do qual outros indivíduos conseguem atingir os seus próprios interesses. Finalmente, a terceira parte do estudo mostra que a chegada do comandante do zepelim na cidade de Geni é passível de ser interpretada como um acontecimento, ao passo que a sua rotina habitual de prostituição e estigmatização social, tanto antes da chegada quanto depois da partida do comandante, pode ser entendida como pertencendo à ordem do exercício.

Por sua vez, a segunda análise é sobre a série de tirinhas *Aline*, de Adão Iturrusgarai, que apresenta como tema central o relacionamento afetivo e sexual entre três jovens: Aline, caracterizada pelo autor como sendo uma pessoa “ninfomaniaca”, e Otto e Pedro, os dois namorados e colegas de apartamento da garota. A análise das tirinhas procura demonstrar quais são os procedimentos textuais envolvidos na criação de um *éthos* feminino e de um *éthos* masculino para os atores do enunciado, partindo, para tanto, do exame dos discursos e dos comportamentos de alguns personagens da série, focalizando, entretanto, os principais, Aline, Otto e Pedro. No que se refere ao *éthos* feminino, é perceptível que, geralmente, a imagem construída para Aline é a de uma mulher transgressora, pautada por uma ideologia pessoal que euforiza os valores sexuais e disforiza os valores ligados ao amor, rompendo, assim, com a moralidade dominante, baseada no estereótipo de que a mulher seria inerentemente romântica e sensível. Quanto ao *éthos* masculino, torna-se evidente que Otto e Pedro também não se encaixam no estereótipo do homem viril e bem-sucedido, já que eles frequentemente aceitam e ironizam a própria falibilidade. Depois de examinados os *éthe* dos atores do enunciado, é possível traçar também o *éthos* do ator da enunciação, Adão Iturrusgarai, que é marcado por um perfil judicativo de observação do mundo, que euforiza os valores de liberdade sexual e disforiza os da repressão, utilizando, contra o interdiscurso social estereotipado, o humor, uma ferramenta típica do gênero textual das histórias em quadrinhos.

Na análise do terceiro texto do *corpus*, o foco da investigação é o processo de construção da identidade visual de gênero feminina tal como apresentada pelo look exibido pela cartunista Laerte em uma fotografia da revista *Época* de 2012. A hipótese principal é a de que a “feminilidade” é um efeito de sentido gerado de modo arbitrário, independentemente do sexo biológico. Na primeira das três partes da análise, é demonstrado que a oposição do nível fundamental do texto ocorre entre as categorias semânticas de “masculino” e “feminino”. Já, do ponto de vista do nível narrativo, “Laerte” é um sujeito em busca de objetos de valor “femininos”, que, no nível discursivo, assumem o aspecto de figuras da moda, como o “vestido”, a “sandália”, a “echarpe” e assim por diante. Dessa maneira, “Laerte” rompe o

contrato narrativo de um destinador social transcendente, segundo o qual indivíduos do sexo biológico masculino devem entrar em conjunção com objetos de valor igualmente “masculinos”. Por meio da performance da travestilidade, o sujeito “Laerte” estabelece para si mesmo um novo sistema de valores. A segunda seção da análise examina as semióticas figurativa e visual do look de Laerte, argumentando que a primeira é responsável por gerar o efeito de sentido de “feminilidade” através de um mecanismo de conotação, ao passo que a segunda constrói o mesmo efeito por meio do semissymbolismo. Na terceira e última etapa da análise, são discutidos os estereótipos culturais que definem a construção dos looks masculinos e femininos. De modo geral, nota-se que a inversão visual de looks promovida pela prática da travestilidade pode desnaturalizar concepções estéticas de gênero e denunciar o caráter construído da realidade.

Finalmente, a quarta análise desta dissertação de mestrado, sobre o livro *A princesa e a costureira*, de Janaína Leslão, aborda, inicialmente, a organização dos elementos narrativos, subjetivos e modais do conto de fadas, para discutir, logo em seguida, a operação de atorialização dos sujeitos e a questão dos marcadores sociais da diferença.

Na primeira parte da análise do livro, verifica-se que a narratividade do conto de fadas gira em torno do percurso subjetivo da princesa Cíntia, que, ainda pequena, foi prometida em casamento ao príncipe Febo, do reino vizinho, pelos próprios pais. Entretanto, depois de adulta, ela conhece o seu “amor verdadeiro”, a costureira Istar, com quem decide se casar, dando origem ao conflito principal do enredo. Além disso, existe um percurso subjetivo secundário que também é importante para a organização da narrativa, a saber, o “amor secreto” entre a princesa mais nova, Selene, e o príncipe Febo, que, para poderem ficar juntos, passam a atuar como adjuvantes de Cíntia e Istar. O rompimento do contrato narrativo inicial imposto a Cíntia por seus pais e a performance do casamento com Istar podem ser explicados, em termos semióticos, como a extinção de uma obrigação disfórica, o “casamento arranjado”, e o nascimento de um direito eufórico, o “casamento por amor”.

Já, na segunda parte da análise do conto de fadas, o foco passa a ser exclusivamente o “amor verdadeiro” entre Cíntia e Istar, bem como os procedimentos por meio dos quais elas são convertidas de actantes da narrativa para atores do discurso. Nessa conversão, alguns marcadores sociais da diferença, tais como gênero, sexualidade, classe e raça, são absolutamente cruciais na caracterização das personagens. Assim, ao longo da análise, é demonstrado que o gênero feminino de Cíntia e Istar é construído pelos antropônimos e pelos papéis temático-figurativos de “mulher” e “moça”. Em seguida, a homossexualidade feminina é discutida à luz do funcionamento dos sistemas de parentesco e das estruturas de



poder, que, de certo modo, contribuem para a proibição do relacionamento entre pessoas do mesmo sexo. Depois, no que concerne ao marcador de classe, verifica-se que a diferença social entre Cíntia e Istar é construída, no plano verbal, principalmente pelos itens lexicais “princesa” e “costureira”, ao passo que, na dimensão visual, a partir de uma análise de uma ilustração de Júnior Caraméz, percebe-se que tal diferença está inscrita nas roupas das personagens. Com base no exame dessa mesma ilustração, torna-se patente, ainda, que a diferença de raça entre Cíntia e Istar está presente no corpo das personagens, uma vez que, na imagem, a pele da princesa é negra e a da costureira é branca, fato que só é conhecido por meio da dimensão visual, pois não há qualquer menção verbal à cor das duas heroínas ao longo do livro. No final da análise, é debatida a relevância da semântica discursiva e dos marcadores sociais da diferença para que o texto seja capaz de internalizar valores sociais e históricos.

Respeitadas as especificidades, o ponto comum entre os percursos subjetivos, narrativos e discursivos de Geni, Aline, Laerte e Cíntia consiste no fato de que, cada uma a seu modo, todas são responsáveis por denunciar o processo de “fabricação da realidade”, como diria Izidoro Blikstein a respeito de Kaspar Hauser, conforme será visto mais adiante. De diferentes maneiras, as quatro protagonistas mulheres apontam como certas noções de gênero e de sexualidade tomadas como “reais” são, no fundo, variáveis e relativas, pois, em vez de pertencerem a uma ordem supostamente “inata”, “natural”, “imutável” e “universal”, são construídas local e circunstancialmente no interior de práticas, textos, linguagens, discursos e culturas. Nos quatro textos da cultura brasileira contemporânea analisados ao longo desta dissertação, as protagonistas executam performances de transgressão que rompem contratos narrativos fundados em normas rígidas de gênero e de sexualidade.

Geni, por exemplo, rompe tanto o contrato normativo de identidade de gênero, por ser uma travesti, quanto os contratos sociais de sexualidade conjugal e de trabalho legalizado, por ser uma prostituta. Aline, por outro lado, efetua uma quebra do contrato de sexualidade monogâmica, ao se envolver em um relacionamento com dois namorados ao mesmo tempo, desestabilizando também papéis de gênero estereotipados, ao valorizar a liberdade sexual feminina e declarar-se uma mulher ninfomaniaca, contrária ao amor romântico. Laerte, por sua vez, ao adotar publicamente a travestilidade e a transgeneridade, rompe o contrato de identidade de gênero tradicional, revelando como a “feminilidade” é um efeito de sentido arbitrário, que não é inato nem depende do sexo biológico. Cíntia, enfim, transgride os contratos de casamento arranjado e de heterossexualidade normativa, ao desobedecer a sua família e assumir um relacionamento interclasse e inter-racial com outra mulher.

Em geral, o que as performances de transgressão fazem é desconstruir a “realidade”, inclusive hábitos cristalizados de gênero e de sexualidade, entre outros aspectos. Conforme será explicado nas páginas a seguir, o exercício da função poética da linguagem é capaz, segundo Blikstein, de desmontar discursos, estereótipos e práticas sociais, denunciando a “fabricação da realidade”. A partir de então, fica aberto o caminho para que se torne possível não somente imaginar, mas também lutar pela “fabricação de uma nova realidade”, uma que seja baseada no respeito à diversidade de gênero e de sexualidade.

## 2 A FABRICAÇÃO DA REALIDADE

No livro *Kaspar Hauser, ou A fabricação da realidade*, publicado no Brasil pela primeira vez em 1983, o semiótico e linguista Izidoro Blikstein parte de uma análise do filme *O enigma de Kaspar Hauser*, lançado pelo diretor Werner Herzog em 1974, com o título original em alemão de *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*Cada um por si e Deus contra todos*), para propor um modelo teórico da linguagem e da significação que é definido sob o conceito de “fabricação da realidade”.

Kaspar Hauser foi um adolescente encontrado em 1828, em Nurembergue, na Alemanha, portando uma carta destinada ao capitão da cidade, na qual o autor anônimo afirmava que o rapaz lhe tinha sido entregue ainda criança. Junto dessa carta havia outra, supostamente da mãe do garoto, destinada a um cuidador anônimo, informando que o menino era filho de um cavaleiro morto, chamava-se Kaspar e tinha nascido em 1812. Em Nurembergue, Kaspar Hauser não conseguia comunicar-se apropriadamente por meio da língua e percebia tudo, desde objetos até atividades humanas, com estranhamento. Depois de ter sido acolhido por diversos benfeitores e ter aprendido a usar a língua, o rapaz relatou que, antes de sua chegada à cidade, tinha sido criado em um cárcere sem contato com a sociedade, apenas com um homem estranho que costumava servir-lhe pão e água e ensinar-lhe a copiar o seu nome. Certo dia esse homem teria tirado-o do cárcere, ensinado-lhe a ficar em pé e a andar, levado-o para Nurembergue e abandonado-o. Apesar das inúmeras tentativas de seus benfeitores para integrá-lo na sociedade, Kaspar Hauser parecia permanecer alheio ao seu entorno, como um marginal. Em 1833, cinco anos após o seu aparecimento em Nurembergue, o jovem morreu misteriosamente com uma punhalada no peito.

A história de Kaspar Hauser serve como pano de fundo para Blikstein se lançar em uma investigação sobre as relações entre linguagem, pensamento, conhecimento e realidade, levantando a hipótese de que haveria uma significação não-lingüística que ocorreria paralelamente à significação lingüística, já no âmbito da percepção-cognição:

Apesar de explicado [sic] pela linguagem, pelas palavras, por signos lingüísticos, enfim, a paisagem em que foi colocado Kaspar Hauser permanece turva e indecifrável. [...] Conhecer o mundo pela linguagem, por signos lingüísticos, parece não bastar para dissolver o permanente mistério e a perplexidade de Kaspar Hauser. Talvez porque a significação do mundo deve irromper antes mesmo da codificação lingüística com que o recortamos: os significados já vão sendo desenhados na própria percepção/cognição da realidade. (BLIKSTEIN, 2003, p. 17)

Com a finalidade de argumentar em defesa de sua hipótese, Blikstein faz em seu livro um trajeto ao longo da história de diversas ideias semióticas até elaborar o seu próprio modelo de significação, denominado de “fabricação da realidade”. Para entender, entretanto, como ele chega à construção desse modelo, é fundamental conhecer o percurso argumentativo traçado em seu livro, portanto, segue-se uma breve exposição desse percurso.

Blikstein ressalta, inicialmente, os pensamentos de Santo Agostinho, Peirce e Saussure para expor suas ligações com a questão da representação da realidade efetuada pela significação: para Santo Agostinho (1949 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 19-20)<sup>1</sup>, o signo seria uma coisa que funcionaria no lugar de outra coisa; para Peirce (1977 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 20)<sup>2</sup>, uma das faces do signo (chamada na terminologia peirciana de “*representamen*”) seria responsável por representar alguma outra coisa; e para Saussure (1975 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 20)<sup>3</sup>, no signo o significante se ligaria ao significado por convenção para poder fazer uma conceitualização do mundo exterior. Ou seja, nos três pensadores a significação se encontra atrelada à questão da representação, embora cada um tenha a sua especificidade.

Em seguida, Blikstein parte para a discussão do conceito de significação em algumas teorias semânticas, começando pelo triângulo de Ogden e Richards, apresentado pela primeira vez em 1923, no livro *The Meaning of Meaning (O significado de significado)*. O triângulo elaborado pelos ingleses Ogden e Richards (1956 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 22-26)<sup>4</sup> conta com as seguintes partes: o símbolo, que equivaleria à noção saussuriana de significante; a referência ou pensamento, que seria equivalente ao significado saussuriano; e o referente, que seria a coisa ou o objeto extralinguístico. O esquema desses dois autores ficou consagrado nos estudos da linguagem por ter incluído e fixado em um modelo ilustrativo e triangular o elemento do referente, muito embora já existisse uma longa tradição anterior de modelos ternários, conforme explica Blikstein (2003, p. 23-24): para os estoicos, a relação ternária seria entre  $\delta\eta\mu\alpha\acute{\iota}\nu\upsilon\upsilon\upsilon$  (transliterado como *semaînon* e com o sentido de “significante”),  $\delta\eta\mu\alpha\iota\nu\acute{o}\mu\epsilon\nu\upsilon\upsilon$  (*semainómenon*, “significado”) e  $\pi\rho\tilde{\alpha}\gamma\mu\alpha$  (*prâgma*, “objeto”); para Santo Agostinho, entre *verbum*, *dicibile* e *res*; para os escolásticos, entre *vox*, *conceptus* e *res*; e, para a escola de Port Royal, entre *nom*, *idée* e *chose*.

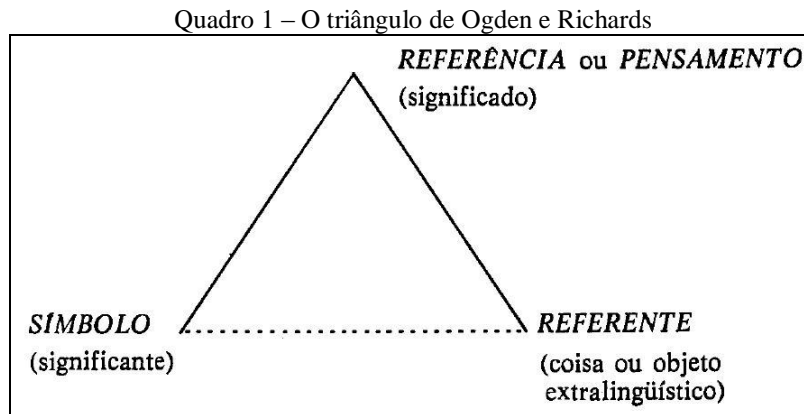
<sup>1</sup> SAINT AUGUSTIN. **Oeuvres**, n. 11. Le magistère chrétien. Paris: Desclée de Brouwer et Cie., 1949.

<sup>2</sup> PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

<sup>3</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. **Cours de linguistique générale**. Paris: Payot, 1975.

<sup>4</sup> OGDEN, Charles Kay; RICHARDS, Ivor Armstrong. **The Meaning of Meaning**. New York: Hartcourt, Brace & Co. Inc., 1956.

Isso exposto, Blikstein apresenta uma figura do triângulo de Ogden e Richards, reproduzida adiante:



Fonte – Blikstein (2003, p. 24)

Nesse modelo, haveria uma relação direta entre o símbolo e a referência, por um lado, e a referência e o referente, por outro, o que é representado pelas linhas contínuas. Contudo, não haveria relação direta entre o símbolo e o referente, o que é representado pela linha pontilhada. Considerando o lado esquerdo do triângulo como o mais importante, isto é, a relação entre símbolo e referência, Ogden e Richards vão afastar o referente do estudo da produção do sentido. Tal postura influenciaria posteriormente toda uma linha teórica da semântica, a qual também passaria a eliminar o estudo do referente, conforme demonstra Blikstein (2003, p. 27-31) ao comentar as obras de Ullmann, Baldinger e Heger, o que não caberia expor aqui.

Segundo Blikstein, Eco é outro pesquisador a fazer uso do triângulo de Ogden e Richards. À semelhança de Ullmann, Baldinger e Heger, o escritor italiano também contesta a relevância do referente na produção da significação. Na *Obra aberta*, de 1962, o seu primeiro trabalho de reflexões de caráter semiótico, Eco (1968 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 33, grifo do autor)<sup>5</sup> afirma que “são infinitas as discussões sobre as relações entre símbolo, referente e referência. Aqui assumiremos apenas que, numa perspectiva semiológica, *o problema do referente não tem qualquer pertinência*”. Já em *Le forme del contenuto (As formas do conteúdo)*, de 1971, Eco (1971 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 34)<sup>6</sup> é ainda mais contundente: “[...] é preciso aceitarmos a idéia de que a noção de referente, útil indubitavelmente aos físicos ou aos lógicos, é inútil e daninha à Semiótica”. No entanto, o teórico italiano parece oscilar quanto à sua postura de recusa ao referente, pois

<sup>5</sup> ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

<sup>6</sup> ECO, Umberto. **Le forme del contenuto**. Milão: Bompiani, 1971.

Na mesma obra, entretanto, Eco falará de “semiotização do referente”, ao considerar que certos *signos cinésicos icônicos* (isto é, signos visuais que mimetizam movimentos, situações ou objetos) não são mais do que *uma parte do referente empregada como significante*. (BLIKSTEIN, 2003, p. 34, grifo do autor)

Além disso, Blikstein demonstra a inconsistência de algumas noções de Eco. No livro *Tratado de semiótica general (Tratado de semiótica geral)*, de 1975, por exemplo, o conceito de unidade cultural é inicialmente definido como equivalente ao de significado, porém mais adiante é confundido com a própria noção de referente, na medida em que Eco (1977 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 35)<sup>7</sup> afirma que uma unidade cultural poderia ser “[...] uma pessoa, uma localidade geográfica, uma coisa, um sentimento, uma esperança, uma idéia, uma alucinação...”. Assim, apesar de suas declarações conscientes sobre a irrelevância do referente, o autor italiano continuaria recorrendo inconscientemente a esse elemento no momento de explicar o processo de significação.

De modo geral, a intenção de Blikstein ao fazer uma incursão pelas explicações que diversos teóricos dão para o processo de significação é demonstrar que o referente quase sempre foi considerado um elemento incômodo, ignorado pelos estudiosos ou então, quando reconhecido, deixado em segundo plano; só que, apesar disso, no momento da explanação do funcionamento da produção do sentido, seria comum que os teóricos recorressem ao referente ou a algum conceito parecido, evidenciando que o descarte dessa noção não seria tão fácil e inócuo como se pretenderia. Para Blikstein, o descarte do referente faria com que a linguística e a semiótica muitas vezes se limitassem ao estudo apenas da significação verbal, ou seja, essa postura impediria que ambas as disciplinas se voltassem também para o estudo da significação que ocorre na dimensão da percepção-cognição da realidade, tolhendo um possível diálogo com outras áreas que se dedicam justamente à pesquisa dessa dimensão, como a psicologia, a antropologia e a filosofia. Em um trecho essencial de *Kaspar Hauser, ou A fabricação da realidade*, o linguista e semioticista brasileiro se pronuncia nos seguintes termos sobre a sua postura teórico-metodológica e sobre a sua ideia central exposta no livro:

A semiologia, destarte, parece não conseguir livrar-se do referente: *conceito, objeto mental, unidade cultural...* há sempre algo atrás do signo, “extralingüístico”, que, situado na dimensão perceptivo-cognitiva, está na base da produção do evento semântico. Todos esses impasses parecem decorrer de um equívoco fundamental: o fato de o referente ser *extralingüístico* não significa que deva ficar *fora* da linguística; ele simplesmente está situado *atrás* ou *antes* da linguagem, como um evento cognitivo, produto de nossa percepção. Qualquer que

<sup>7</sup> ECO, Umberto. **Tratado de semiótica general**. Barcelona: Lumen, 1977.

seja o nome de tal “produto”, seja *referente*, *objeto mental* ou *unidade cultural*, fica reconhecida a necessidade do recurso a uma dimensão anterior à própria experiência verbal para a detecção da gênese do significado. Tal dimensão, que não será a realidade “*tout court*”, é a *percepção-cognição*, onde justamente se fabricam os referentes/objetos mentais/unidades culturais; estes é que, embora desprovidos de um estatuto lingüístico propriamente dito, condicionarão o evento semântico. Mas a maioria dos lingüistas parece não querer levar em conta o *referente* na explicação dos mecanismos de produção do significado. E a conseqüência mais danosa causada pelo descarte do *referente* foi expulsar a dimensão perceptivo-cognitiva do aparelhamento teórico da lingüística e da semiologia, como se a percepção/cognição fosse apenas pertinente à psicologia, à filosofia ou à antropologia. A lingüística deveria, a meu ver, voltar mais a sua atenção para a natureza da experiência perceptivo-cognitiva e procurar detectar a função e o papel desta na configuração do “real” bem como na arquitetura conceitual de nosso pensamento. Seria na percepção-cognição, portanto antes mesmo da própria linguagem, que se desenhariam as raízes da significação. (BLIKSTEIN, 2003, p. 38-39, grifo do autor)

Em vez de evitar abordar o referente, Blikstein modifica o seu conceito. Embora defenda a inclusão do estudo do referente no “aparelhamento teórico da lingüística e da semiologia”, é importante perceber no trecho anterior que para ele o referente não é concebido como oriundo de uma “realidade *tout court*”, mas como um “produto” de uma significação especial que ocorre na dimensão da percepção-cognição. Nesse sentido, para Blikstein o conceito de referente não equivale simplesmente ao de coisa ou objeto físico, trata-se, antes, de um objeto do mundo físico que se transforma em um objeto do mundo do sentido por meio do processo de significação ocorrido na dimensão da percepção-cognição, daí a possibilidade da inclusão de seu estudo na semiótica.

De acordo com Blikstein (2003, p. 39-42), o “recorte da realidade” efetuado pela significação verbal, isto é, a modelação conceitual do universo por meio da língua, já teria sido amplamente discutido por diversos teóricos, no entanto o mesmo não teria ocorrido em relação à modelagem da realidade efetuada pela significação não-verbal que se desenvolve na dimensão da percepção-cognição. Para mostrar isso, o autor brasileiro elenca brevemente uma série de pensadores defensores da ideia de que a língua modela a realidade, como Wilhelm von Humboldt, Walther von Wartburg, Trier, Weisgerber, Porzig, Sapir, Whorf, Matoré, Martinet, Pottier, Barthes e Benveniste, o que não caberia discutir aqui. Logo em seguida, Blikstein chama a atenção para a necessidade do reconhecimento da percepção-cognição como uma primeira etapa da organização conceitual do mundo:

[...] Se a língua é o “molde” ou a “grande matriz semiótica” da sociedade, é necessário reconhecer que a experiência perceptiva já é um processo (não-verbal) de cognição, de construção e ordenação do universo. Não é o que se tem verificado, em geral, na lingüística e na semiologia: assim, apesar de citar Piaget, U. Eco não chega a explorar as fecundas reflexões do mestre suíço acerca da “percepção como interpretação de dados sensoriais desconexos”. Pois é esta face ainda obscura do

mecanismo da significação que importaria esclarecer primeiro: como *percebemos* o mundo, as “coisas”, a “realidade”? [...] (BLIKSTEIN, 2003, p. 42, grifo do autor)

No trecho anterior, ao citar o “mestre suíço” Piaget, Blikstein fornece algumas pistas iniciais de como a semiótica francesa poderia ensaiar um começo de abordagem à percepção-cognição e trazê-la para o seu aparato teórico-metodológico: tal caminho passaria pelas teorias da percepção e da aquisição da linguagem. Como é possível detectar nos comentários de Santos, a seguir, para Piaget a experiência perceptual dos seres humanos organizaria os dados sensoriais na cognição, tudo isso por meio de uma “função simbólica ou semiótica” que seria condição *sine qua non* para o desenvolvimento ulterior da linguagem:

[...] Piaget dá um grande valor para a experiência, mas não se deve confundi-lo com um empirista. Para ele, a criança constrói o conhecimento com base na experiência com o mundo físico, isto é, a fonte do conhecimento está na ação sobre o ambiente. [...] (SANTOS, 2007, p. 222)

[...] Para que a criança faça uso do signo linguístico, é necessário que ela “aprenda” que as coisas existem mesmo que não estejam no seu campo de visão. [...] Assim, um dos requisitos para adquirir a linguagem é a permanência do objeto: um objeto existe mesmo que não seja visto (afinal, muitas vezes usamos uma palavra para falarmos do que não está no nosso campo de visão). [...] (SANTOS, 2007, p. 223)

No final do período sensório-motor, início do pré-operatório, encontra-se, então, a função simbólica (ou semiótica). A linguagem não será a única forma de simbolizar; as crianças usam também da imitação diferida (a imitação afasta-se do contexto e do momento em que a ação que está sendo imitada ocorre), o jogo simbólico, o desenho, as imagens mentais [...]. (SANTOS, 2007, p. 223)

Logo, os pensamentos de Blikstein e de Piaget parecem convergir para a ideia de que existiria primeiramente uma significação na dimensão da percepção-cognição a partir da qual se desenvolveria uma significação linguística. Sendo assim, a “interpretação do mundo”, o “recorte da realidade”, a “modelagem do universo”, enfim, ideias estimadas pela tradição linguística, seriam efetuadas primeiramente pela significação perceptivo-cognitiva e posteriormente pela significação linguística. Os dois processos juntos seriam responsáveis pela construção da conceitualização organizacional da realidade na mente dos seres humanos: o famigerado conceito de “visão de mundo”. Assim, experiências perceptivas diferentes, experiências linguísticas diferentes, experiências culturais diferentes, em suma, experiências histórico-sociais diferentes, gerariam, todas juntas, “visões de mundo” diferentes.

Completado o trajeto histórico ao longo das ideias semióticas de diversos autores, Blikstein parte em seu livro para a construção do seu próprio modelo de significação, demonstrando a maneira como ocorre, a seu ver, “a fabricação da realidade”. Para tanto, ele começa pela noção de referente. No pensamento do teórico brasileiro, “referente” e



“percepção-cognição” podem ser compreendidos na chave da relação entre “processo” e “produto”, de modo que a percepção-cognição, que seria o processo, origina o referente, que seria o produto.

Para indicar como ocorrem as relações entre percepção-cognição e referente, Blikstein começa por ressaltar “o avanço epistemológico” de Greimas (1973 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 45-46)<sup>8</sup>, citando a ideia do lituano de “[...] considerar a percepção como o lugar não-lingüístico em que se situa a apreensão da significação [...]”. Em seguida, o semioticista brasileiro se apoia também no conceito de interpretação de Coseriu (1977 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 46)<sup>9</sup>, para quem a interpretação “importa estruturas à realidade”. Posteriormente, o teórico lembra ainda que para Saussure (1975 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 48)<sup>10</sup> “[...] é o ponto de vista que cria o objeto [...]”. Por último, Blikstein recorre à noção de *ousía*, de Platão (1950 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 47-48)<sup>11</sup>, que teria o sentido de “substancialidade” ou de “realidade filtrada”. Assim, na conclusão de seu raciocínio, Blikstein (2003, p. 48, grifo do autor) traça um paralelo entre as noções levantadas das obras dos diversos estudiosos e os seus próprios conceitos teóricos de percepção-cognição e referente fabricado: “Parece-nos que ‘o ponto de vista’ corresponde à noção de *percepção* de Greimas, ou à de *interpretação* de Coseriu; já o *objeto* de Saussure, assim como a *ousía* de Platão, deve coincidir com o referente ‘fabricado’ [...]”.

Então, dentro do modelo de significação elaborado por Blikstein, a “fabricação do referente” ocorreria a partir da projeção da “percepção”, da “interpretação” ou do “ponto de vista” sobre a realidade, ou seja, por meio desse processo o “real” se transformaria em “referente”. Em outras palavras, a percepção organizaria os dados sensoriais obtidos a partir da observação do real de modo a produzir um simulacro do real, o “real fabricado” ou “referente fabricado”. Tal organização dos dados sensoriais efetuada pela percepção poderia se dar diferentemente de acordo com a cultura, o que explicaria diferentes percepções do mesmo objeto sensorial. Logo, as diferentes concepções do real em diferentes culturas não dependeriam apenas da significação operada na língua, mas também da significação operada na percepção. Segundo Blikstein (2003, p. 47) haveria, portanto, uma “[...] precariedade teórica do clichê ‘a língua recorta a realidade’: ela não recorta a realidade propriamente, mas o referente ou... a realidade ‘fabricada’ [...]”. À guisa de conclusão, Blikstein apresenta um diagrama ilustrativo do seu pensamento acerca da “fabricação do referente”:

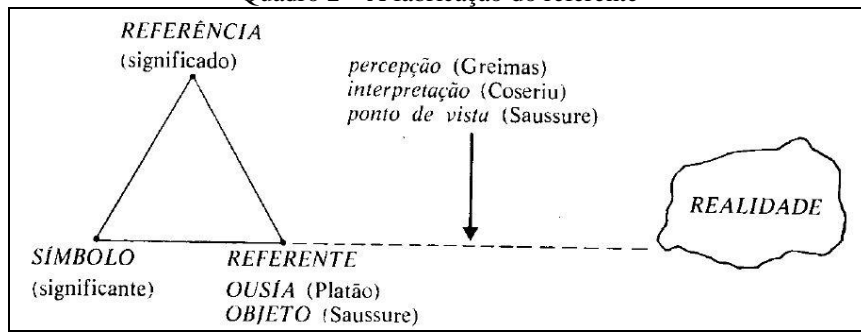
<sup>8</sup> GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.

<sup>9</sup> COSERIU, Eugenio. **Principios de semántica estrutural**. Madrid: Gredos, 1977.

<sup>10</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. **Cours de linguistique générale**. Paris: Payot, 1975.

<sup>11</sup> PLATÃO. **Cratyle**. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

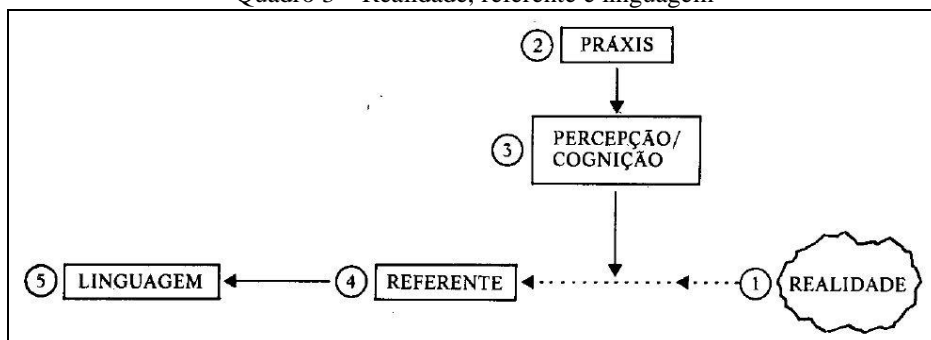
Quadro 2 – A fabricação do referente



Fonte – Blikstein (2003, p. 49)

Uma vez alcançado tal esquema conceitual, Blikstein introduz ainda a noção de prática social ou práxis, que define como sendo um “[...] conjunto de atividades humanas que engendram não só as condições de produção, mas, de um modo geral, as condições de existência de uma sociedade [...]” (BLIKSTEIN, 2003, p. 54). Lançando mão desse conceito, o autor explica que as práticas humanas criam hábitos de percepção da realidade, isto é, hábitos que influenciam a maneira como os dados captados pelas modalidades sensoriais do ser humano são organizados. Portanto, a práxis condicionaria o sistema perceptual para que esse “fabricasse o referente”. A partir disso, o semiótico explicita a sua noção de percepção-cognição, afirmando que se trata de um complexo com dois elementos: “[...] a) a captação ou percepção da realidade e b) o conhecimento, por ação da prática social [...]” (BLIKSTEIN, 2003, p. 54). Com a introdução do conceito de práxis, o modelo de significação desenvolvido pelo autor brasileiro está completo em suas dimensões principais, de modo que posteriormente, no final do livro, ele apenas detalha o funcionamento da dinâmica entre as dimensões envolvidas no processo. Sendo assim, Blikstein elabora uma síntese do itinerário das etapas da “fabricação da realidade”, que obedeceria a seguinte ordem: (1) realidade, (2) práxis, (3) percepção-cognição, (4) referente e (5) linguagem, conforme pode ser visualizado adiante:

Quadro 3 – Realidade, referente e linguagem



Fonte – Blikstein (2003, p. 54)

A partir da análise do gráfico precedente, é possível perceber que a práxis condiciona a percepção, a qual, por sua vez, projeta-se no eixo da realidade produzindo o referente, que não é a realidade em si mesma, mas o produto da percepção condicionada pela práxis. Segundo Blikstein (2003, p. 54, grifo do autor), “[...] sem *práxis* não há significação [...]”. Para argumentar nessa direção, o autor se apoia em Schaff (1974 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 54-58)<sup>12</sup> e comenta os casos das “crianças selvagens” e das comunidades indígenas, defendendo que é a partir da práxis vital ou social que os seres humanos desenvolvem mecanismos de significação, no nível perceptivo-cognitivo ou linguístico, para organizar a realidade.

O próximo passo de Blikstein é demonstrar como funcionam os procedimentos da dimensão da práxis responsáveis por gerar os elementos que efetuam o condicionamento da percepção-cognição e geram a significação do mundo, fazer isso equivaleria, a seu ver, em “[...] resgatar o instante em que irrompe a semiose [...]” (BLIKSTEIN, 2003, p. 60). Novamente inspirado por Schaff (1974 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 60, grifo do autor)<sup>13</sup>, mais particularmente nas suas afirmações de que “[...] sabemos que a estrutura da percepção sensorial e o modo de articulação do mundo exterior por nossos sentidos dependem de esquemas conceituais adquiridos nos processos cognitivos do mundo [...]” e de que “[...] *os conteúdos e os modos* da percepção e do conhecimento humanos dependem igualmente do gênero de práxis que o homem dispõe [...]”, Blikstein vai tentar empregar na análise da percepção-cognição um método já consagrado e amplamente utilizado nas análises fonético-fonológicas e semântico-lexicais, a saber, os traços distintivos, conforme fica evidente no seguinte excerto essencial do livro, no qual o autor inclusive recupera a metáfora saussuriana de “massa amorfa do pensamento”<sup>14</sup> para transpô-la ao “universo amorfo do real”:

A partir das considerações acima [de Schaff], parece-nos razoável supor que, na dimensão da práxis vital, o homem *cognoscente* desenvolve, para existir e sobreviver, mecanismos não-verbais de diferenciação e de identificação: para mover-se no tempo e no espaço de sua comunidade, o indivíduo estabelece e articula *traços* de diferenciação e de identificação, com os quais passa a discriminar, reconhecer e selecionar, por entre os estímulos do universo amorfo e contínuo do “real”, as cores, as formas, as funções, os espaços e tempos necessários à sua sobrevivência. Discriminatórios e seletivos que são, tais traços acabam por adquirir, no contexto da práxis, um valor positivo ou meliorativo em oposição a um valor negativo ou pejorativo; assim é que os traços de diferenciação e de identificação, impregnados de valores meliorativos/pejorativos, se transformam em traços ideológicos. E aqui eclode a semiose: os traços ideológicos vão desencadear a

<sup>12</sup> SCHAFF, Adam. **Langage et connaissance**. Paris: Anthropos, 1974.

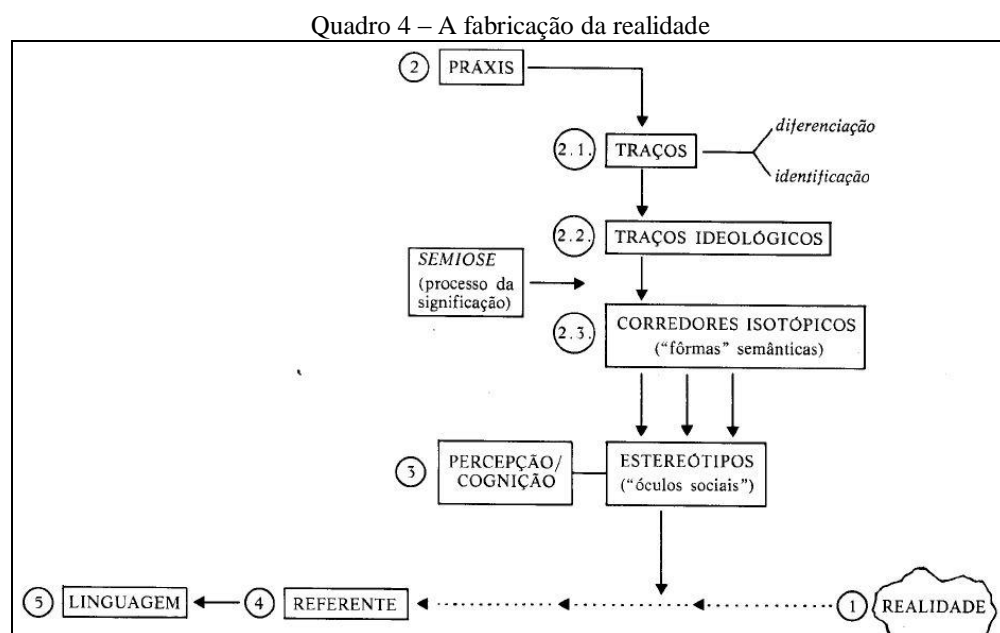
<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> A saber: “Psicologicamente, abstração feita de sua expressão por meio das palavras, nosso pensamento não passa de uma massa amorfa e indistinta” (SAUSSURE, 2012, p. 158).

configuração de “fôrmas” ou “corredores” semânticos, por onde vão fluir as linhas básicas de significação, ou melhor, *as isotopias* da cultura de uma comunidade. Em nossa cultura, por exemplo, “em pé” ou “vertical” é um traço de valor meliorativo, enquanto “deitado” ou “horizontal” teria, em princípio, um valor pejorativo; a partir de tais traços ideológicos, constituem-se os *corredores semânticos* ou *isotópicos* da *verticalidade meliorativa vs. horizontalidade pejorativa*. [...] (BLIKSTEIN, 2003, p. 60-61, grifo do autor)

Na passagem anterior fica claro um percurso gerativo da semiose composto por três fases: (1) traços discriminatórios de diferenciação ou identificação e (2) traços ideológicos positivos/meliorativos ou negativos/pejorativos se fundem para construir (3) fôrmas ou corredores semânticos ou isotópicos. Portanto, para Blikstein, a semiose irromperia a partir da formação dos corredores isotópicos, ou seja, da associação de traços discriminatórios com traços ideológicos.

Os corredores isotópicos, por sua vez, guariam a percepção-cognição, transformando-se naquilo que Blikstein chama de “estereótipos” ou “óculos sociais”, sendo que a terminologia dessa última metáfora é aproveitada de Schaff (1974 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 61)<sup>15</sup>. Tais “estereótipos” ou “óculos sociais” são conceitos que servem para denominar “modelos ou padrões perceptivos” generalizados que seriam responsáveis pela “fabricação do referente”, o elemento que, no dizer de Blikstein (2003, p. 62), “fingiria ser o real”. Por fim, o autor apresenta um novo esquema do seu modelo teórico:



Fonte – Blikstein (2003, p. 63)

<sup>15</sup> SCHAFF, Adam. *Langage et connaissance*. Paris: Anthropos, 1974.

De modo geral, no modelo de significação de Blikstein está desenvolvida a ideia de que a semiose não-verbal ocorrida na dimensão da percepção-cognição desempenha, por meio dos traços distintivos recobertos de valores, um recorte inicial do mundo, resultando na “fabricação do referente ou da realidade”. Sendo assim, a semiose linguística faria um recorte ou uma modalização conceitual do universo dos referentes, isto é, da realidade fabricada ou percebida, e não da realidade em si. O principal aspecto do modelo teórico de Blikstein consiste em chamar a atenção tanto para o papel que a sensibilidade e a percepção-cognição desempenham no processo de produção da significação quanto para o fato de que essa significação é articulada na dialética com a práxis vital.

Nas partes finais de *Kaspar Hauser, ou A fabricação da realidade*, Blikstein se dedica às relações dinâmicas entre semiose verbal e não-verbal, detendo-se mais detalhadamente naquilo que chama de “pensamento visual”. Para ele, embora a práxis e a percepção-cognição possam gerar um universo de significações não-verbais, isto é, visuais, táteis, olfativas etc., o processo de socialização e educação tenderia a fazer com que as significações linguísticas dominassem a cognição humana, inculcando um efeito de linearidade em vez de simultaneidade:

Todo esse processo – da práxis ao referente – desenvolve-se, em princípio, numa dimensão não-verbal, sem a intervenção obrigatória da língua. A práxis opera em nosso sistema perceptual, ensinando-nos a “ver” o mundo com os “óculos sociais” ou estereótipos e gerando conteúdos visuais, táteis, olfativos, gustativos, na dimensão *cinésica* e *proxêmica* (gestos, movimentos, espaços, distâncias, tempo etc.), independentemente da ação e do recorte da linguagem linear. [...] (BLIKSTEIN, 2003, p. 65-66, grifo do autor)

Mas vale observar que, embora a práxis não-verbal desempenhe um papel fundamental no processo da significação (semiose) e na percepção/cognição, o seu alcance será ofuscado pela *língua*, o mais abrangente dos sistemas semiológicos; [...]

É inegável que, quanto mais avançamos no processo da socialização, mais os códigos verbais se apropriam de nosso sistema perceptual e de nosso pensamento. Todavia, essa exaltação do poder modelante [...] dos sistemas linguísticos tem eclipsado a função capital e primeira da práxis na construção da significação. [...] (BLIKSTEIN, 2003, p. 66-67, grifo do autor)

[...] De fato, a nossa percepção/cognição vai-se amoldando, em geral, à lógica linear-discursiva e é muito difícil pensar o mundo de outra maneira. [...] (BLIKSTEIN, 2003, p. 68)

Tendo em vista esse amplo panorama, o semioticista brasileiro concorda com Lyotard (1974 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 68)<sup>16</sup>, para quem “a educação e o ensino discursivos nos privaram da permeabilidade à presença flutuante da linha, do valor e da cor”, e retoma, com

<sup>16</sup> LYOTARD, Jean-François. *Discours, figures*. Paris: Klincksieck, 1974.

Dopagne (1977 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 68)<sup>17</sup>, aquilo que Magritte propõe: “regenerar o poder do olhar humano”.

Para tanto, Blikstein parte, inicialmente, de um texto de Bachelard e de um de Guimarães Rosa para mostrar como a língua recorta e modela referentes que, no fundo, já teriam sido fabricados na dialética entre percepção-cognição e práxis<sup>18</sup>. Analisando o livro *La poétique de l'espace (A poética do espaço)*, de Bachelard (1957 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 68-72)<sup>19</sup>, o teórico brasileiro argumenta, de modo especulativo, que o fato de o referente “casa” ser percebido por meio do corredor isotópico de “verticalidade meliorativa” dependeu da boa experiência perceptivo-cognitiva e prática que o ser humano teve com a coisa “casa”. Já em “Conversa de bois”, de Guimarães Rosa (1965 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 71-72)<sup>20</sup>, o semioticista aponta que a experiência negativa do boi com o objeto “homem” foi responsável pela criação do corredor isotópico de “verticalidade pejorativa” através do qual o referente “homem” é percebido. Por isso, o autor conclui:

Os exemplos de Bachelard e de G. Rosa evidenciam como, numa dimensão pré-verbal ou paraverbal, a percepção/cognição pode ser manejada ideologicamente pela práxis social: conforme a relação dialética práxis/sistema perceptual, a *verticalidade*, por exemplo, pode ser um *corredor* meliorativo ou pejorativo. (BLIKSTEIN, 2003, p. 72, grifo do autor)

Depois Blikstein cita um trecho de Eisenstein (1972 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 73)<sup>21</sup> no qual o cineasta russo analisa o campo visual da lebre. Segundo Eisenstein, o campo visual da lebre “converge para trás”, tornando-a “mais apta à fuga que à perseguição”. Com base nisso, o autor brasileiro nota que o fator biológico e a práxis social da lebre fazem com que para ela exista um corredor isotópico de “posterioridade meliorativa”, enquanto para o homem ocorre justamente o contrário, ou seja, uma “frontalidade meliorativa”, visto que o campo visual do ser humano é voltado para a frente, “[...] daí resultariam expressões conotadoras de ‘coragem’, ‘honradez’, como *enfrentar de peito aberto, andar de cabeça erguida, de cara limpa [...]*” (BLIKSTEIN, 2003, p. 73, grifo do autor). Logo, o modelo de Blikstein é aplicável até mesmo na análise de conotações e no diálogo com a biossemiótica.

<sup>17</sup> DOPAGNE, Jacques. **Magritte**. Paris: Fernand Hazan Éditeur, 1977.

<sup>18</sup> A respeito disso, o autor comenta: “É claro que Bachelard está usando o sistema verbal para trazer à tona a *verticalidade* do referente “casa”, mas essa verticalidade já fora engendrada na práxis de uma dimensão não-verbal, não-linear, icônica [...]” (BLIKSTEIN, 2003, p. 70-71, grifo do autor).

<sup>19</sup> BACHELARD, Gaston. **La poétique de l'espace**. Paris: PUF, 1957.

<sup>20</sup> ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

<sup>21</sup> EISENSTEIN, Serguei. **Reflexões de um cineasta**. Lisboa: Arcádia, 1972.

Ainda com base em Eisenstein, o teórico brasileiro remete ao poder que Charles Chaplin tem para “despir-se dos óculos sociais” e “desmantelar visões de mundo”, denunciando “[...] toda uma estrutura de movimentos, espaços, distâncias, gestos, objetos, construída pela estereotipia da nossa percepção [...]” (BLIKSTEIN, 2003, p. 74), que, não obstante, geralmente é aceita como “natural”.

A ideia do “manejo ideológico” da percepção-cognição por meio da práxis vai ser retomada por Blikstein ao analisar, por exemplo, o modo como o adulto consegue dominar a criança só com o olhar e com a altura imponente, sem precisar de códigos verbais, fazendo com que a criança crie uma estereotipia de que o mais alto tem mais força e poder. Depois o semiótico aponta como Foucault (1977 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 74-75)<sup>22</sup>, com base no conceito de “tecnologia política do corpo”, consegue demonstrar que a arquitetura de prisões, escolas e empresas geralmente é planejada para exercer um controle ainda no domínio não-verbal, mantendo as pessoas sob um “olhar” vigilante. Blikstein cita ainda duas obras representativas da teoria de Hall (1973, 1977 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 75)<sup>23</sup>, *The Silent Language (A linguagem silenciosa)* e *The Hidden Dimension (A dimensão oculta)*. Segundo a teoria do antropólogo estadunidense, a dimensão proxêmica dos espaços e dos movimentos influenciaria diferentemente os modos de percepção e de vida dos seres humanos de diversas culturas, apesar de permanecer “oculta” ou “silenciosa”. Por fim, o autor brasileiro chega à seguinte conclusão:

A regeneração do olhar humano não se faria de outro modo senão pela captura da semiose não-verbal que, aprisionando a percepção/cognição, pode produzir todo um discurso de poder e de dominação, ainda na dimensão não-verbal do conhecimento. [...] (BLIKSTEIN, 2003, p. 74)

Portanto, o fato de tanto a semiose verbal quanto a não-verbal estarem intimamente ligadas à práxis social faz com que elas possam exercer a função de instrumentos de poder.

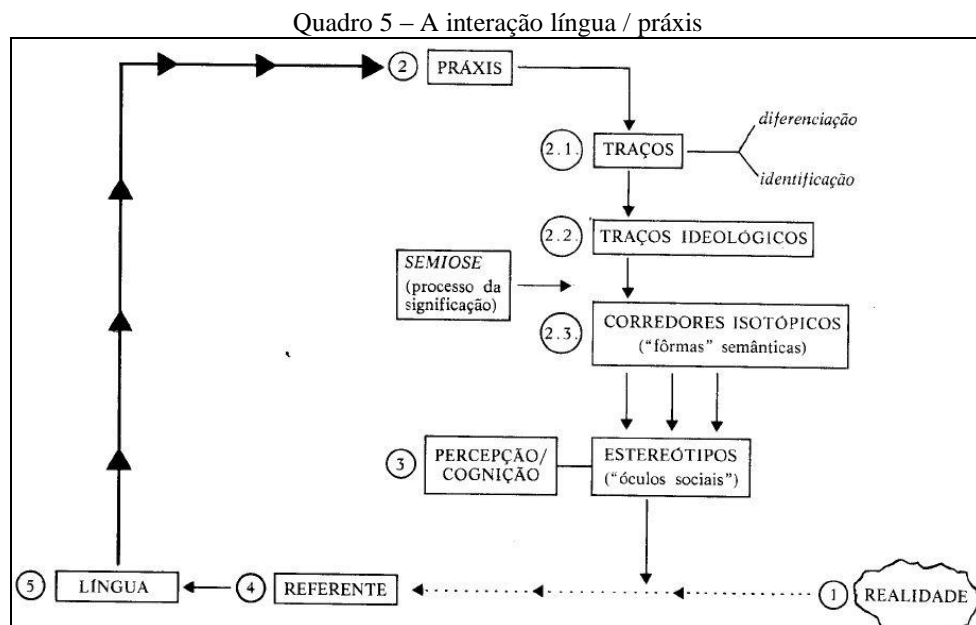
Retornando à análise do filme de Herzog, Blikstein (2003, p. 76, grifo do autor) comenta que, por ter vivido isolado, faltaria a Kaspar Hauser a “[...] *dimensão semiológica oculta*, entre a práxis e o referente [...]”, por isso ele seria desprovido de “óculos sociais” e “referentes fabricados” ou “realidades fabricadas”. Sendo assim, ao aprender a língua, o rapaz se encontra obrigado a conhecer as coisas do mundo por meio dela, antes mesmo de ter passado por qualquer experiência perceptiva, prática e social de longa duração com essas

<sup>22</sup> FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1977.

<sup>23</sup> HALL, Edward. **The Silent Language**. New York: Anchor Books, 1973.

HALL, Edward. **A dimensão oculta**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

mesmas coisas, gerando uma série de embaraços. De acordo com o autor, o caso de Kaspar Hauser evidenciaria o momento em que a língua exerceria o seu poder modelante ou interpretante sobre a percepção-cognição: “[...] a impossibilidade de capturar a semiose não-verbal, que se desencadeia na dimensão oculta entre a práxis e o referente, compele o indivíduo a recorrer ao sistema verbal para materializar e compreender a significação escondida [...]” (BLIKSTEIN, 2003, p. 79). Por esse motivo, a língua se projetaria sobre a práxis e os seus mecanismos, podendo ela mesma também “fabricar referentes e realidades”. Para Blikstein (2003, p. 80), a interação entre língua e práxis é tão intrincada “[...] que, quanto mais avançamos no processo de socialização, mais difícil se torna separar as fronteiras entre ambas [...]”. Com isso, o semioticista brasileiro apresenta o último esquema ilustrativo do seu modelo de significação, ou da “fabricação da realidade”, incluindo agora a interação entre a língua e a práxis, conforme pode ser visualizado a seguir:



Fonte – Blikstein (2003, p. 81)

Blikstein formula um modelo teórico complexo e circular que tenta englobar todas as etapas da produção do sentido, desde a realidade, a práxis social, a semiose não-verbal, a percepção-cognição, o referente e, por fim, a semiose verbal, a qual retroalimenta a práxis e o processo de significação em geral. O modelo trata ainda a questão fundamental de a semiose não-verbal só poder ser trazida à consciência por meio da língua, conforme observa o próprio autor:



Neste esquema, é possível surpreender o impasse epistemológico a que nos condenamos: embora a significação dos códigos verbais seja tributária, em primeira instância, da semiose não-verbal, é praticamente só por meio desses mesmos códigos verbais que podemos nos conscientizar da significação escondida na dimensão da práxis: anterior à língua, a semiose não-verbal só pode ser explicada pela língua. [...]

Falamos em impasse epistemológico, pois, nessa interação língua/práxis, instala-se uma reiteração circular que, em princípio, não pode ser rompida: a práxis cria a estereotipia de que depende a língua e esta, por sua vez, materializa e reitera a práxis. (BLIKSTEIN, 2003, p. 80)

Assim, a língua e a práxis produzem corredores isotópicos e estereótipos que se reforçam mutuamente: por um lado, a língua reproduz e expressa os estereótipos produzidos pela práxis e pela experiência perceptivo-cognitiva, por outro lado, quando a práxis e a experiência perceptivo-cognitiva são obrigadas a enfrentar um novo fenômeno, que ainda não foi estereotipado, elas recorrem aos estereótipos já consolidados na língua. Tal reforço mútuo para interpretar fenômenos ainda não estereotipados é o que Blikstein chama de “função fática compensatória”:

A nossa cognição estaria sujeita, portanto, a um processo ininterrupto de estereotipação, a ponto de considerarmos *real* e *natural* todo um universo de referentes e realidades fabricadas. Daí a função *fascista* da linguagem, segundo a expressão de R. Barthes. A língua “amarra” a percepção/cognição, impedindo o indivíduo de *ver* a realidade de um modo ainda não-programado pelos corredores de estereotipação; [...] Em seu “amarramento” com a práxis, a língua adquire uma *função fática compensatória*: quando não compreendemos a realidade, utilizamos os estereótipos verbais para reiterar o referente ou a realidade fabricada por nossos corredores isotópicos. [...] (BLIKSTEIN, 2003, p. 82, grifo do autor)

Para demonstrar como a “função fática compensatória” opera, Blikstein analisa um trecho de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (1968 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 82-83)<sup>24</sup>. O autor lembra a cena em que Fabiano encontra o soldado amarelo indefeso e tem a chance de se vingar, mas não o faz porque essa nova situação ainda não estava programada nem pela sua experiência perceptiva nem pela linguística, e não sabendo como reagir a isso, Fabiano interpreta a nova situação com base na estereotipia fabricada pelos corredores isotópicos de sua experiência prática, perceptiva e linguística anterior, segundo a qual era “natural” que ele se rebaixasse diante do soldado dominador, por isso, apesar de estar em vantagem, Fabiano se sujeita, afinal, “governo é governo”. Apesar de Blikstein não comentar a catacrese, um tipo especial de metáfora, ela também pode ser explicada pelo mecanismo da “função fática compensatória”: o ser humano, diante de uma nova realidade, recorre à estereotipia da percepção e da língua, daí “perna da cadeira”, “embarcar no avião”, “asa da xícara” e assim

<sup>24</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1968.

por diante. Para escapar da reiteração estereotípica da semiose não-verbal e verbal, seria preciso ter uma mente bastante criativa; é percebendo isso que Blikstein teoriza a possibilidade de subversão da práxis pela linguagem artística.

De acordo com Blikstein (2003, p. 84-87), a relação dialética e circular entre práxis e linguagem não é apenas de reprodução, mas também de subversão. Com base em Schaff e Coseriu (1974, 1977 apud BLIKSTEIN, 2003, p. 84-85)<sup>25</sup>, o autor argumenta que a criatividade cultivada pela função poética da linguagem (JAKOBSON, 2010) poderia levar à subversão da própria linguagem, da práxis, dos corredores isotópicos, dos estereótipos e da percepção-cognição, o que denunciaria a “fabricação dos referentes e da realidade” e resultaria no desmonte da “ilusão referencial”. Assim é que a linguagem passaria de fascista (BARTHES, 2015) para libertária. Na visão do semiótico brasileiro, é isso que os artistas e o próprio Kaspar Hauser fazem:

No conflito dialético com a práxis, a linguagem criativa e poética vai desmontando os corredores isotópicos e os estereótipos, denunciando assim a fabricação da realidade. Aí ela pode tornar-se uma práxis libertadora. Por isso é que Kaspar Hauser passa a representar um incômodo: ao usar a linguagem para desafiar a percepção/cognição que lhe inculcam, ele acaba por patentear como a realidade tão bem ordenada e natural é apenas um produto da práxis da comunidade de Nurembergue. Kaspar Hauser torna-se subversivo quando, ao não aceitar os *referentes* que a sociedade lhe impõe, abala os fundamentos da *ilusão referencial*. E é sobretudo por essa práxis libertadora (e não por um mero lance de novela policial) que ele deve morrer.

Por mais inaceitável que seja o referente, é muito mais cômodo aconchegarmo-nos na confortável ilusão referencial moldada pela práxis comunitária. [...]

Mas a lição de Kaspar Hauser permanece como um modelo de práxis libertadora. Apesar de o mundo ser, na iluminada concepção de G. Bachelard, “... primeiro o meu devaneio, depois a minha percepção, em seguida a minha representação, e, enfim, a minha retificação e o meu esquema ...”, podemos sempre desafiar o *esquema* e negar o referente fabricado para a nossa percepção. [...] (BLIKSTEIN, 2003, p. 86-87, grifo do autor)

Inspirado pelo filme de Werner Herzog sobre Kaspar Hauser, Izidoro Blikstein formula um modelo teórico da significação que busca descrever várias etapas do processo de semiose: desde a realidade, a práxis social, a percepção-cognição, o referente até a linguagem. Em vez de abandonar a análise do referente, como o fazem algumas tradições dos estudos da linguagem, ele mostra como a “coisa extralinguística” passa por um amplo processo de “fabricação”. O autor não resgata simplesmente o referente, no fundo, ele modifica o seu conceito, ao considerá-lo como um produto semiótico da percepção-cognição condicionada

<sup>25</sup> SCHAFF, Adam. **Langage et connaissance**. Paris: Anthropos, 1974.  
COSERIU, Eugenio. **El hombre y su lenguaje**. Madrid: Gredos, 1977.

pela práxis social, como é bem demonstrado pela utilização do método dos traços distintivos na análise aplicada da percepção do referente. Ao reconhecer a globalidade do processo de construção do sentido, o autor defende a abordagem transdisciplinar nos estudos semióticos. A inclusão da práxis social no modelo já indica um diálogo com a antropologia e a sociologia, enquanto a inclusão da percepção-cognição aponta para uma interlocução com a psicologia e a filosofia, principalmente nos campos da estética, da fenomenologia e da epistemologia. Trata-se, em suma, de um modelo teórico que busca descobrir o percurso genético da significação.

Em seu livro, Blikstein emprega esforços na direção de trazer para o escopo dos estudos da linguagem o tema da significação não-verbal em sua articulação com a realidade social, empírica e fenomenológica, precisamente em uma época em que a tônica dominante no Brasil caracterizava-se pela pesquisa sobre a significação verbal e as dicotomias linguísticas, como bem nota Cornelsen:

Dentre as contribuições mais significativas para os estudos lingüísticos e semiológicos no Brasil realizadas nos últimos trinta anos, sem dúvida, figura o ensaio *Kaspar Hauser, ou A fabricação da realidade* (1983), de Izidoro Blikstein. Num período em que a chamada realidade “extralingüística” não era devidamente relevada nos estudos sobre os processos de significação, o teórico concebeu sua contribuição justamente no sentido de superar a visão dicotômica que estabelecia relações entre significado e significante, signo e realidade, e signo e pensamento, para com isso chamar a atenção para a natureza da experiência perceptivo-cognitiva que seria anterior à própria linguagem. (CORNELSEN, 2008, p. 199)

Uma vez discutido o pensamento de Blikstein, cabe, agora, a seguinte pergunta: em que medida o conceito de “fabricação da realidade” desenvolvido pelo teórico brasileiro possui valor heurístico para descrever e explicar questões envolvidas na relação entre linguagem, gênero e sexualidade? Tendo em vista que, no modelo de Blikstein, a realidade é considerada como sendo um “universo amorfo e contínuo”, repleto de uma variedade de estímulos que, para adquirir forma e sentido, dependem de um recorte do mundo operado pelos traços de diferenciação e identificação, os quais são recobertos por traços positivos e negativos, compondo os corredores isotópicos e os estereótipos que modelam as diversas maneiras como os indivíduos de distintas comunidades culturais percebem e concebem os “referentes”, ou seja, as “realidades fabricadas”, então qualquer elemento pertencente à realidade, como o gênero ou a sexualidade, por exemplo, passa a ser relativo a, no mínimo, três variáveis: a semiose gerada pelos traços distintivos que recortam o mundo; a percepção-cognição do sujeito; e a práxis vital e cultural da sociedade, localizada no tempo e no espaço, da qual o próprio sujeito faz parte. Sendo assim, as manifestações e as concepções de gênero e

de sexualidade são relativas e variáveis, ou seja, são construções semióticas, percepto-cognitivas, sociais e históricas.

Considerar a construção do gênero e da sexualidade como um dos aspectos da “fabricação da realidade” implica levar em conta ainda a questão tanto do “manejo ideológico” (BLIKSTEIN, 2003, p. 72) da percepção-cognição pela práxis social quanto dos “discursos de poder” (BLIKSTEIN, 2003, p. 74) que se manifestam não apenas nas linguagens verbais mas também nas não-verbais. Desse modo, algumas representações de mulheres e homens heterossexuais, homossexuais, bissexuais e assexuais, ou de travestis, transgêneros, transexuais e intersexos, por exemplo, podem se fazer passar por uma “realidade natural”, perpetuando discursos e assimetrias de poder, ao mesmo tempo em que configuram e aprisionam o sujeito em uma percepção de mundo conservadora, quando, no fundo, essa “realidade natural” nada mais é que uma “realidade fabricada”, ou seja, um conjunto de estereótipos de gênero e de sexualidade engendrados por mecanismos de linguagens verbais e não-verbais, no interior de uma determinada cultura. No entanto, como já foi visto anteriormente, o cultivo da função poética da linguagem também é capaz de denunciar as “realidades fabricadas” (BLIKSTEIN, 2003, p. 84-87), desmantelando a “ilusão referencial” e subvertendo a estereotipia em circulação entre a linguagem, a percepção-cognição e a práxis social.

Nesse sentido, o uso da linguagem para produzir deslocamentos semânticos e instaurar determinadas percepções de mundo é um ponto estratégico tanto para “naturalizar” quanto para “desnaturalizar” concepções de gênero e sexualidade.

O próprio item lexical “gênero”, enquanto categoria analítica, é introduzido, no âmbito do pensamento feminista e das Ciências Sociais, no sentido de realçar o aspecto social das desigualdades entre mulheres e homens, que, portanto, pertenceriam à esfera da “cultura”, distanciando-se, conseqüentemente, do termo “sexo”, usado para indicar as distinções biológicas entre os seres humanos, que seriam ligadas à dimensão da “natureza”. Sendo assim, conforme atesta Piscitelli, no trecho a seguir, a proposta de uso do termo “gênero” consiste em “precisamente desmontar o procedimento de naturalização”:

Quando as distribuições desiguais de poder entre homens e mulheres são vistas como resultado das diferenças, tidas como naturais, que se atribuem a uns e outras, essas desigualdades também são “naturalizadas”. O termo *gênero*, em suas versões mais difundidas, remete a um conceito elaborado por pensadoras feministas precisamente para desmontar esse duplo procedimento de naturalização mediante o qual as diferenças que se atribuem a homens e mulheres são consideradas inatas, derivadas de distinções naturais, e as desigualdades entre uns e outras são percebidas como resultado dessas diferenças. Na linguagem do dia a dia e também das ciências

a palavra sexo remete a essas distinções inatas, biológicas. Por esse motivo, as autoras feministas utilizaram o termo *gênero* para referir-se ao caráter cultural das distinções entre homens e mulheres, entre ideias sobre feminilidade e masculinidade. (PISCITELLI, 2009, p. 119, grifo da autora)

Ao mapear a trajetória histórica da utilização do termo “gênero”, na acepção específica que designa a relação entre mulheres e homens, Piscitelli afirma que esse vocábulo foi empregado por Robert Stoller, um psicanalista estadunidense, em 1963, para explicar o conceito de “identidade de gênero”, que acabou sendo apropriado e difundido pelo pensamento feminista. De acordo com o psicanalista, o “sexo” é definido por aspectos corporais, hormonais e genéticos, ligados à anatomia, à fisiologia e à biologia, enquanto o “gênero” é estabelecido por características comportamentais, hábitos e costumes, vinculados à antropologia, à sociologia e à psicologia. Assim, o fato de uma pessoa nascer com o sistema reprodutor biológico do sexo masculino não implica que ela desenvolva, também, um padrão comportamental social de uma identidade de gênero masculina, como é o caso, por exemplo, das mulheres transgêneras, que, apesar do sexo masculino, apresentam uma identidade de gênero feminina.

Além disso, Piscitelli relata que, ao longo dos anos 1960 e 1970, o pensamento feminista aproveita o conceito de “gênero” como construção social para articulá-lo com análises e reflexões teóricas a respeito da produção histórica da desigualdade entre homens e mulheres. Desse modo, alinham-se outras categorias analíticas importantes ao lado de “gênero”, como “mulher(es)”, “opressão” e “patriarcado”. Tal variedade de noções estava na base de uma prática militante e intelectual que buscava descrever os detalhes da subordinação feminina, independentemente de sua localização, no âmbito público ou privado, nas relações econômicas ou amorosas, nos aspectos jurídicos ou domésticos. Posteriormente, contudo, nas décadas de 1980, 1990 e 2000, a própria distinção entre “sexo” e “gênero” começa a ser questionada, conforme comenta Piscitelli, na medida em que a propagação de determinados procedimentos médicos, como tratamentos hormonais e cirurgias de transgenitalização, e a mobilização de sujeitos sociais específicos, como transgêneros, transexuais e intersexos, entre outros, colocam em risco a suposta noção de “fixidez” e “naturalidade” do “sexo” em relação ao “gênero”.

De modo semelhante ao que acontece no debate epistemológico e teórico-analítico em torno das concepções de “sexo” e “gênero”, a “sexualidade” também pode ser entendida como um fenômeno “natural” ou “cultural”.

Fazendo um apanhado histórico do conceito de “sexualidade”, Simões (2009) declara que a Sexologia, uma disciplina desenvolvida na passagem do século XIX para o XX, considerava a sexualidade humana como sendo um fenômeno da “natureza”, por isso pretendia aplicar nela um “método científico”, buscando descobrir as “leis” que regiam o funcionamento dos “impulsos naturais” e produzir uma classificação de diversos tipos de “perversões”. Por outro lado, ainda na mesma época, a Psicanálise começava a estudar a sexualidade como um fenômeno psíquico em interação com o ambiente social, analisando-a sob a perspectiva do desenvolvimento das crianças, do “inconsciente”, dos “recalques” e das “manifestações somáticas”. Já a Antropologia, que naquele momento adotava uma abordagem evolucionista, empreendia uma investigação dos povos ditos “primitivos” ou “selvagens” para desvendar as “origens” e “fases” do “progresso da civilização” humana, dando especial atenção às relações que a sexualidade mantinha com o casamento, a família e o parentesco. Todavia, posteriormente, na primeira metade do século XX, algumas correntes da Antropologia se afastaram da vertente evolucionista e passaram a utilizar o “modelo da influência cultural” para explicar que a diversidade dos comportamentos de gênero e sexualidade em diferentes povos ocorria em virtude de processos distintos de socialização, educação e transmissão de costumes. Mais tarde, nas décadas de 1950 e 1960, a Sociologia de perspectiva interacionista também deu a sua contribuição para o estudo do gênero e da sexualidade, justamente no sentido de mostrar como as práticas cotidianas de homens e mulheres seguiam, no fundo, certas “performances de gênero” e certos “roteiros sexuais” aprendidos ao longo da vivência social, de modo que as pessoas que fugiam desses “papéis” eram consideradas “desviantes” e “estigmatizadas”. Finalmente, a partir dos anos 1970, sob inspiração de Foucault, a sexualidade passou a ser vista, nas Ciências Sociais, sobretudo como uma questão política, já que ela teria se tornado o alvo central tanto dos discursos de diversos saberes quanto de políticas públicas que tentam, ao mesmo tempo, exercer o controle sobre as vidas e os corpos dos sujeitos, nos espaços públicos e privados.

Logo, de maneira geral, a depender da área do conhecimento e da abordagem teórico-metodológica, o “sexo”, o “gênero” e a “sexualidade” se mostram como fenômenos múltiplos e complexos que, de certa forma, são “fabricados” pelo ponto de vista, pela percepção-cognição, pela práxis social, pela linguagem e pelos discursos dos sujeitos culturais e históricos que tentam descrever e explicar a “realidade” subjacente a tais fenômenos.

Ao propor uma discussão filosófica sobre a história da sexualidade, Foucault (1999) aborda, entre outras coisas, justamente a questão da *construção discursiva* das ideias que dizem respeito às atividades sexuais dos seres humanos. O autor rebate o argumento

tradicional de que, a partir de meados do século XVII, teria ocorrido um aumento progressivo dos aparatos de repressão da sexualidade, que, posteriormente, teria atingido o seu auge no século XIX, durante a Era Vitoriana, o que ele chama de “hipótese repressiva”. Embora não negue que a sexualidade tenha sido objeto de diversas formas de interdição, Foucault alega que seria preciso ir além do aspecto negativo e restritivo dos mecanismos de controle para considerar também o seu lado positivo e prescritivo, ou seja, as variadas maneiras através das quais esses mecanismos *produziram* uma série de instituições, tecnologias e, principalmente, discursos para regular as práticas sexuais entre os indivíduos.

Sendo assim, de acordo com Foucault, a modernidade teria sido marcada por uma contínua “vontade de saber” mais e mais sobre a sexualidade humana: na religião, por exemplo, embora a pastoral católica exigisse, por um lado, no plano da expressão, maior discricção no uso da linguagem, por outro, no plano do conteúdo, fazia proliferar os discursos dos fiéis a respeito de suas atividades ou de seus devaneios sexuais por meio da confissão; na literatura, a vasta publicação de poemas, contos e romances eróticos com riqueza de detalhes descritivos fazia ferver a imaginação de seus leitores, ao mesmo tempo em que mantinha muitos de seus autores na proteção do anonimato; na medicina, o consultório se transformava em uma segunda espécie de confessionário, enquanto médicos e psiquiatras elaboravam relatórios pormenorizados de seus pacientes para descobrir e classificar novas “perversões sexuais”; no direito, surgiam diversas tentativas de regulamentar as práticas sexuais, traçando uma linha divisória entre a legalidade e a ilegalidade e propondo novas penas para “criminosos sexuais”; por fim, na economia e na política, a sexualidade se tornava uma questão de saúde pública sobre a qual era erigido um discurso oficial que visava a administrar a natalidade e a morbidade vinculadas ao conceito recém-surgido de “população”.

Em meio ao crescente interesse que áreas distintas da sociedade demonstraram em relação à sexualidade, ela acabou se transformando também no objeto privilegiado de uma discursividade que se pretendia racional e científica, designada por Foucault de “*scientia sexualis*”, em contraste com “*ars erotica*”. Segundo o filósofo, essas duas noções recobrem dois tipos diferentes de mecanismos para se “produzir a verdade do sexo” (FOUCAULT, 1999, p. 57). Assim, a “arte erótica” se caracteriza como um conjunto de técnicas que atuam na dimensão das próprias práticas sexuais, provocando sensações imediatas sobre o corpo do sujeito, que, a partir dessa experiência concreta, extrai um prazer e um saber que devem ser aprendidos e novamente aplicados ao corpo, em vez de se transformarem em linguagem e discurso, por isso, na arte erótica, a “verdade do prazer” se assemelha ao inefável e é transmitida de mestre a discípulo por uma espécie de iniciação sexual. Em compensação, a

“ciência sexual” é baseada em procedimentos que se articulam em torno da técnica da confissão, “[...] um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 61), ou seja, um gênero textual em que o sujeito é exortado a relatar a si mesmo, a traduzir a sua experiência sexual em palavras. Por meio da confissão, o indivíduo é levado à introspecção e ao autoexame de seus pensamentos, suas condutas, seus delitos e seus anseios para desvendar aquilo que estaria “escondido” por trás de atos sexuais difusos, ou seja, a “verdade do sexo”. No diálogo entre aquele que confessa e aquele que interroga, instaura-se uma relação desigual de poder, pois aquilo que foi dito é avaliado pelo interrogador, ao mesmo tempo em que seus efeitos recaem sobre o confessor, o qual pode ser perdoado, punido ou aconselhado. Logo, em vez de ser uma “liberação” do indivíduo, a confissão é antes uma “obrigação” de falar e produzir um “discurso de verdade” sobre si mesmo, uma “sujeição” imposta pelas estruturas de poder.

Conforme explica Foucault, o uso da técnica da confissão para produzir discursos “verdadeiros” sobre a sexualidade remonta à Idade Média e sobrevive até o período moderno, quando sofre algumas transformações. Assim, um ritual de discurso que estava circunscrito ao sacramento da penitência religiosa passa a se disseminar, pouco a pouco, ao longo do tempo, em vários espaços sociais profanos: na família e na escola, a confissão se transforma no diálogo acanhado entre pais e filhos, professores e alunos, sobre o sexo e a reprodução, que é impulsionado pelo surgimento, na pedagogia, do conceito de “educação sexual”; nas delegacias de polícia, os interrogatórios desempenham uma função semelhante à das confissões religiosas, na medida em que, ao verbalizar o próprio delito sexual, o infrator fornece ao delegado os parâmetros para a aplicação de seu castigo; na medicina e na psiquiatria, a confissão assume a aparência de uma consulta, na qual o paciente é incentivado a relatar o histórico de suas práticas e de seus desejos sexuais para auxiliar no diagnóstico e no tratamento de suas possíveis doenças físicas ou psíquicas. Especificamente no que concerne à medicina e à psiquiatria, o filósofo chama a atenção para o acúmulo de relatórios clínicos e conceitos teóricos sobre as atividades sexuais humanas, o que foi alcançado por meio do ajustamento entre a técnica da confissão religiosa e os procedimentos exigidos pelo quadro científico de investigação do mundo. Dessa maneira, a sexualidade gradativamente sai de um registro discursivo ligado às questões da “carne” e da “tentação”, como acontece no campo semântico da religiosidade cristã, para se inscrever no discurso racional e científico, no interior do qual ela passa a ser relacionada com as noções de “corpo”, “vida” e “natureza”.



A proliferação de discursos de diversas áreas sociais sobre a sexualidade humana bem como a sua inscrição no projeto moderno de pesquisa racional e científica trazem consigo um processo de instituição de múltiplas formas de “perversões”.

De acordo com Foucault, a regulamentação dos comportamentos sexuais dos indivíduos até o fim do século XVIII era exercida principalmente pela pastoral cristã, pelo direito canônico e pela lei civil, que tinham como objetivo central preservar as relações matrimoniais. Assim, havia uma série de regras que se aplicavam ao casamento, estipulando os papéis conjugais de homens e mulheres, a necessidade da reprodução, a frequência e os tipos de relações sexuais permitidas, de modo que não havia uma diferença conceptual determinante entre as práticas que pudessem oferecer um risco direto ao matrimônio, como o adultério e o incesto, e as demais práticas, como a sodomia e a masturbação, por exemplo, uma vez que qualquer atividade sexual fora do casamento e da reprodução era, *a priori*, proibida.

Com o passar do tempo, o foco das regulamentações e dos discursos deixa de ser a vida sexual da família nuclear, monogâmica e heterossexual construída pelo casamento, pois surgem, simultaneamente, uma ampla curiosidade e um questionamento intenso da sexualidade de outros atores sociais, como as crianças, os criminosos, os doentes e os loucos. No entanto, a observação das práticas sexuais desses indivíduos ainda toma como “norma” a sexualidade “regular” do casal, de maneira que as demais sexualidades continuam sendo consideradas como “periféricas” e os seus praticantes como “perversos”. Ademais, isso faz com que as infrações à aliança matrimonial e os demais “desvios” de conduta sexual passem a ser vistos como procedimentos fundamentalmente diferentes.

Desse modo, Foucault afirma que, na transição do século XVIII para o XIX, o aparecimento dessas sexualidades “periféricas” assume uma dimensão ambígua se ele for interpretado a partir do conceito de “repressão”, pois houve, de um lado, certa permissividade em relação à manifestação de tais comportamentos sexuais alternativos, e, de outro, uma instalação sistemática de aparatos de controle e vigilância. Não obstante, para o filósofo, o mais importante é perceber a operação de uma forma específica e distinta de poder, baseada na gestão das sexualidades “periféricas”, que, em vez de serem apagadas, são evidenciadas através de mecanismos discursivos responsáveis por fazer com que elas sejam nomeadas e inseridas no “real”.

Dentre os quatro tipos diferentes de operação do poder definidos por Foucault, responsáveis por colocar a sexualidade em evidência e sob controle, o trecho citado a seguir

destaca o segundo, que consiste na “incorporação das perversões” e na “especificação dos indivíduos”:

2. Esta nova caça às sexualidades periféricas provoca a *incorporação das perversões* e nova *especificação dos indivíduos*. A sodomia – a dos antigos direitos civil ou canônico – era um tipo de ato interdito e o autor não passava de seu sujeito jurídico. O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual porém como natureza singular. É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade constituiu-se no dia em que foi caracterizada – o famoso artigo de Westphal em 1870, sobre as “sensações sexuais contrárias” pode servir de data natalícia – menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de interverter, em si mesmo, o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie.

Como são espécies todos esses pequenos perversos que os psiquiatras do século XIX entomologizam atribuindo-lhes estranhos nomes de batismo: há os exibicionistas de Lasègue, os fetichistas de Binet, os zoófilos e zooerastas de Krafft-Ebing, os automonossexualistas de Rohleder; haverá os mixoscópfilos, os ginecomastos, os presbíófilos, os invertidos sexoestéticos e as mulheres disparêunicas. Esses belos nomes de heresias fazem pensar em uma natureza o suficiente relapsa para escapar à lei, mas autoconsciente o bastante para ainda continuar a produzir espécies, mesmo lá onde não existe mais ordem. A mecânica do poder que ardorosamente persegue todo esse despropósito só pretende suprimi-lo atribuindo-lhe uma realidade analítica, visível e permanente: encrava-o nos corpos, introdu-lo nas condutas, torna-o princípio de classificação e de inteligibilidade e o constitui em razão de ser e ordem natural da desordem. Exclusão dessas milhares de sexualidades aberrantes? Não, especificação, distribuição regional de cada uma delas. Trata-se, através de sua disseminação, de semeá-las no real e de incorporá-las ao indivíduo. (FOUCAULT, 1999, p. 43-44, grifo do autor)

Na passagem acima, Foucault relata como se dá a transição do conceito de “sodomia” para o de “homossexualidade”, que ocorre por meio das operações de “incorporação das perversões” e “especificação dos indivíduos”, efetuadas principalmente pelos médicos e psiquiatras do século XIX. É preciso prestar bastante atenção nas palavras que o filósofo utiliza para designar essas duas técnicas de poder-saber. Aqui, o vocábulo “incorporação” destaca o fato de que, se anteriormente a “sodomia” era considerada uma prática entre indivíduos, a “homossexualidade” passa a ser concebida como uma “essência ou natureza interior”, localizada no “corpo” e na “anatomia” do sujeito, daí “in-corporar”, ou seja, trazer a suposta “perversão” para *dentro do corpo*. Já o termo “especificação” possui, no mínimo, dois sentidos: o primeiro se refere ao fato de que se trata de uma operação que visa a distinguir o geral do específico, isto é, a ampla prática sexual de práticas sexuais singulares, que envolvem

posições e parceiros bem definidos; o segundo sentido, de acepção biológica, mostra que o que está em jogo, no discurso científico da medicina e da psiquiatria da época, é a instauração de “espécies” variadas de seres humanos, divididos de acordo com os seus comportamentos sexuais, os quais são vistos como manifestações de “instintos naturais e inatos do corpo”, por isso essas “espécies” precisariam ser classificadas e catalogadas com base em uma taxonomia própria. Além disso, não é apenas a “homossexualidade” o parâmetro utilizado por médicos e psiquiatras durante a investigação dos sujeitos, pois demais práticas sexuais também passam a servir de critério para classificar diferentes “espécies” de seres humanos, daí o surgimento de uma série de “pequenos perversos”, dos quais fala Foucault, como os “exibicionistas”, os “fetichistas”, os “zoófilos e zooerastas”, entre outros.

Paralelamente às duas técnicas de poder-saber definidas por Foucault, está implícita em seu argumento uma terceira técnica: o neologismo. Por meio da criação de um *novo item lexical*, como “homossexualidade”, por exemplo, a linguagem e o discurso também são capazes de criar uma *nova maneira de perceber e conceber a “realidade”*, nesse caso específico, as práticas sexuais entre indivíduos do mesmo sexo. O neologismo também é uma forma de “fabricar a realidade”. O uso indistinto do vocábulo “sodomia” ou “homossexualidade” não provoca sinonímia nem é inócuo: enquanto o primeiro está vinculado ao discurso da religião e do direito canônico, no interior do qual o “sodomita” é concebido como um “pecador” e um “reincidente”, o segundo está relacionado ao discurso médico e científico, de acordo com o qual o “homossexual” não apenas seria concebido como uma “espécie”, como também seria dotado de uma “anatomia” e de uma “fisiologia” próprias. Portanto, os dois itens lexicais se projetam sobre o mundo e recortam a “realidade” de maneiras diferentes, produzindo, como resultado, sentidos e concepções também diferentes a respeito do “real” e da prática sexual que envolve pessoas do mesmo sexo. De modo semelhante, o raciocínio do neologismo pode ser aplicado aos outros “estranhos nomes de batismo” e “belos nomes de heresias” evocados pelo teórico francês. Assim, indivíduos que sentem atração por animais e desempenham atividades sexuais com os mesmos passam a ser nomeados de “zoófilos e zooerastas”, enquanto pessoas que sentem atração por si mesmas e provocam o prazer por meio da masturbação começam a pertencer à “espécie” dos “automonossexualistas”, por exemplo.

Qualquer que seja o caso, os termos especializados do jargão utilizado pelo discurso científico fazem parte de uma “mecânica do poder que ardorosamente persegue todo esse despropósito [sexual]” e “torna-o princípio de classificação e de inteligibilidade e o constitui em razão de ser e ordem natural da desordem” (FOUCAULT, 1999, p. 44). Em vez de

reprimir as sexualidades “periféricas”, o poder busca nomeá-las e catalogá-las para melhor controlá-las, por isso as técnicas de “incorporação das perversões” e “especificação dos indivíduos” se tornam necessárias para dar visibilidade a essas sexualidades, para “semeá-las no real” e “incorporá-las aos indivíduos” (FOUCAULT, 1999, p. 44). Dessa maneira, é como se a “homossexualidade”, a “zoofilia” e outras supostas “perversões”, por exemplo, não fossem práticas ou comportamentos, nem fossem itens lexicais, substantivos abstratos que atuam como categorias analíticas de uma teoria, antes disso, é como se elas fossem substâncias causais passíveis de serem encontradas nos corpos e nos cérebros dos indivíduos, enfim, é como se uma “prática” ou uma “palavra” se transformasse em “coisa”. Ao postular a existência dessa “essência” subjacente às condutas sexuais, o discurso científico da medicina e da psiquiatria justifica a sua própria atuação investigativa enquanto campo de estudo, ao mesmo tempo em que funciona como instrumento de controle sobre a vida dos sujeitos. Logo, o “discurso do saber” e a “mecânica do poder” estão intimamente ligados, assim como as relações entre conhecimento, sociedade e política.

A palavra “homossexualidade”, enquanto neologismo e categoria de análise constantemente formulada e reformulada pelos discursos de intelectuais e cientistas do final do século XIX e início do XX, acabou sobrevivendo até hoje nas sociedades ocidentais para designar as relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo. O termo “heterossexualidade” também surgiu na mesma época, em virtude da necessidade de se criar uma oposição conceitual em relação ao primeiro, de modo que as relações sexuais entre indivíduos de diferentes sexos, antes tomadas como ponto pacífico, também passaram por um processo de ampla teorização. De acordo com Weeks (2016, p. 61), “[...] a emergência desses dois termos marca um estágio crucial na delimitação e definição modernas da sexualidade”. O historiador britânico afirma que os vocábulos “homossexualidade” e “heterossexualidade” foram inventados pelo escritor austro-húngaro Karl Kertbeny em 1869, no contexto de uma mobilização a favor da reforma sexual nos territórios germânicos. Inicialmente, o conceito de “homossexualidade” tinha o objetivo de definir uma modalidade diferente e benéfica da sexualidade humana. Posicionando-se contra as leis que previam punições para os “sodomitas”, os reformadores se esforçavam para caracterizar o “homossexual” como alguém dotado de um tipo especial de subjetividade. No entanto, conforme explica Weeks, ainda durante a virada do século XIX para o XX, as noções veiculadas pelos dois neologismos sofreram transformações, de maneira que a “homossexualidade” começou a ser utilizada por alguns médicos e psiquiatras ligados à Sexologia, feito Richard von Krafft-Ebing, como uma “descrição médico-moral” (WEEKS, 2016, p. 62), associada à “anormalidade”, ao passo que a

“heterossexualidade” ocupou o lugar da “norma” geral. Pouco a pouco, ambos os termos foram difundidos no transcorrer do século XX. Assim, o pesquisador britânico faz uma reflexão sobre as consequências que esse novo vocabulário traz para o senso comum, que tende a reificar e a naturalizar no plano empírico uma distinção advinda do nível analítico e teórico, produzida cultural e historicamente:

Quais são as implicações desta nova linguagem e das novas realidades que elas assinalam? Nosso senso comum toma como dado que esses termos demarcam uma divisão real entre as pessoas: há “heterossexuais” e há “homossexuais”, havendo um outro termo para aquelas que não se ajustam exatamente nessa clara divisão: “bissexuais”. Mas o mundo real nunca é assim tão ordenado, e a pesquisa histórica recente tem demonstrado que não apenas outras culturas não têm essa forma de ver a sexualidade humana, como também não a tinham as culturas ocidentais, até mais ou menos recentemente.

Não estou argumentando, obviamente, que o que conhecemos hoje como atividade heterossexual ou homossexual não existisse antes do século XIX. A verdadeira questão é mais sutil: o modo como a atividade sexual é conceptualizada, e conseqüentemente dividida, tem uma história e uma história que importa. [...] (WEEKS, 2016, p. 62)

Para o autor, o surgimento dessas novidades terminológicas revela uma mudança social mais ampla, marcada por um debate finissecular em torno da busca de maneiras mais detalhadas e precisas para descrever os comportamentos e as identidades sexuais dos indivíduos. Nesse processo, a tentativa de definir as atividades sexuais consideradas “normais” foi responsável por gerar, conseqüentemente, uma definição complementar daquelas consideradas “anormais”. Assim, ocorreu uma institucionalização da “heterossexualidade”, desde meados do século XIX até o prolongamento do XX, e uma marginalização da “homossexualidade”. Segundo o historiador, a pesquisa desenvolvida pela Sexologia teve um papel importante nesse cenário, porque ela traçou, de um lado, os aspectos masculinos e femininos percebidos como “normais”, associando-os a distinções biológicas entre homens e mulheres, e instalou, de outro, uma hierarquia normativa entre os mais diversos tipos de práticas sexuais.

Em seguida, o pesquisador britânico declara que, embora a Sexologia tenha “colocado os termos do debate” (WEEKS, 2016, p. 63), as questões que envolvem a sexualidade são muito complexas, de modo que uma abordagem histórica também precisa levar em conta outros elementos. Especificamente no que se refere à instituição da heterossexualidade, o autor afirma que ela também é um “fenômeno historicamente cambiante” (WEEKS, 2016, p. 63), sendo assim, para observar adequadamente o seu desdobramento no século XX, é preciso considerar, ainda, as transformações relativas ao ambiente familiar, ao mundo do

trabalho, aos métodos de contracepção, à valorização da sexualidade como prazer corporal, e assim por diante.

Pelo que foi exposto até aqui, torna-se perceptível que, quando se fala em linguagem, e do discurso que dela provém, não se trata “apenas de palavras”, mas da construção da percepção-cognição de sujeitos inseridos em determinadas práxis culturais, sociais, políticas, econômicas, geográficas e históricas, bem como da construção da inteligibilidade do mundo, isto é, a “fabricação da realidade”, o que pode, inclusive, gerar consequências materiais. A linguagem verbal é responsável por dar forma à expressão e ao conteúdo (HJELMSLEV, 2009) do pensamento humano, que se projeta sobre as “coisas” do mundo, dando-lhes diversos sentidos. Assim, ela é instrumento e condição *sine qua non* do conhecimento. É preciso lembrar sempre de Saussure (2012, p. 158): “Psicologicamente, abstração feita de sua expressão por meio das palavras, nosso pensamento não passa de uma massa amorfa e indistinta. [...]”. Contudo, não é apenas a linguagem verbal que formata a razão humana. A linguagem não-verbal também é responsável por recortar “[...] os estímulos do universo amorfo e contínuo do ‘real’ [...]” (BLIKSTEIN, 2003, p. 60), gerando informações que são assimiladas pela mente do ser humano, mesmo que inconscientemente, e produzindo uma série de estereótipos que podem se passar por “naturais”, quando, no fundo, não são nada além de construções culturais. Por esse motivo, Blikstein chama atenção constantemente para o fato de o poder e o manejo ideológico se manifestarem não somente nas linguagens verbais, mas também e sobretudo nas não-verbais.

Além disso, em suas relações específicas com o gênero e a sexualidade, a linguagem é o suporte de discursos científicos, religiosos, jurídicos, médicos, antropológicos, literários, artísticos e muitos outros que concorrem entre si e produzem variados efeitos de sentido sobre o que é ser “homem”, “mulher”, “travesti”, “homossexual”, “heterossexual”, “bissexual”, “lésbica”, “sodomita”, “pederasta” etc., ou sobre os modos de funcionamento de práticas sexuais, desejos, fetiches, erotismos etc.. Ampliando para os séculos XX e XXI o que afirma Foucault (1999, p. 67), é necessário ter em mente que “[...] A história da sexualidade – isto é, daquilo que funcionou no século XIX como domínio de verdade específica – dever ser feita, antes de mais nada, do ponto de vista de uma história dos discursos”. Logo, as reflexões sobre a linguagem e o discurso, por um lado, e o gênero e a sexualidade, por outro, podem ser elaboradas em conjunto, revelando os mecanismos de poder e contrapoder que atuam na “fabricação da realidade”.

Nos próximos capítulos, a ênfase deste estudo recai principalmente em discursos que demonstram que as “realidades” e as “verdades” relacionadas ao sexo, ao gênero e à

sexualidade são, de fato, culturais e contingentes, embora muitas vezes elas se façam passar por “naturais” e “universais”. Partindo da análise semiótica de textos verbais e não-verbais da cultura brasileira contemporânea, cada um dos capítulos está centralizado na investigação de percursos narrativos e discursivos de sujeitos que, assim como Kaspar Hauser, “[...] tornam-se subversivos [...]” (BLIKSTEIN, 2003, p. 86) porque contestam representações e hábitos cristalizados pela práxis social. Entretanto, diferentemente do jovem órfão alemão do filme de Werner Herzog analisado por Blikstein, os sujeitos dos textos investigados por este estudo denunciam um aspecto mais específico da “fabricação da realidade”, que é justamente a construção do gênero e da sexualidade.

### 3 GENI, PROSTITUTA E TRAVESTI: TEMPORALIDADE E VALORES SOCIAIS EM “GENI E O ZEPELIM”, DE CHICO BUARQUE

A canção “Geni e o Zepelim” foi composta por Chico Buarque como parte integrante da sua peça de teatro musical *Ópera do Malandro*, encenada pela primeira vez na capital do Rio de Janeiro, em 1978, e um ano depois na cidade de São Paulo, com as duas montagens sob a direção de Luís Antônio Martinez Correa. Ainda em 1979, as composições do espetáculo foram lançadas pelo autor como um álbum de canções em formato de vinil, incluindo a faixa “Geni e o Zepelim”. Já em 1986, em parceria com o cineasta Ruy Guerra, Chico Buarque transformou a sua peça em um filme homônimo, cuja trilha sonora foi produzida um ano antes, em 1985. Desde a sua criação, a *Ópera do Malandro* consolidou-se como uma das referências centrais da cultura brasileira no século XX, demonstrando a versatilidade de Chico Buarque tanto como literato quanto como musicista.

A comédia musical de Chico Buarque conta a história do malandro Max Overseas, que vive metido com o samba, a bebedeira, a jogatina, a prostituição e o contrabando na cidade do Rio de Janeiro, no início dos anos 1940, durante o Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial. O enredo da obra retrata um cenário dividido entre opressores e oprimidos, marcado pela corrupção política, a decadência social e a exploração econômica. Aliás, é justamente essa temática geral que estabelece um diálogo intertextual entre a peça do artista brasileiro e outras obras do gênero na literatura mundial, como *The Beggar’s Opera* (*A ópera do mendigo*), de 1728, escrita pelo inglês John Gay e musicada pelo alemão Johann Pepusch, e *Die Dreigroschenoper* (*A ópera dos três vinténs*), de 1928, do dramaturgo Bertolt Brecht em parceria com o músico Kurt Weill. Também é possível incluir no diálogo o conto “Boule de Suif” (“Bola de Sebo”), publicado em 1880 por Guy de Maupassant, que, apesar de não pertencer ao gênero da ópera musical, possui afinidade temática e narrativa com as obras supracitadas.

O diálogo entre a *Ópera do Malandro* e o conto “Bola de Sebo” é perceptível sobretudo no que se refere à construção da trama que envolve as personagens Geni e Élisabeth Rousset: tanto uma quanto a outra passam por uma situação de constrangimento e hipocrisia social.

Na ópera de Chico Buarque, Geni é ex-amante e capanga de Max, participando dos seus negócios de contrabando. Embora na letra da canção “Geni e o Zepelim” não exista nenhuma marca explícita que indique se tratar de uma travesti, é dessa maneira que a personagem é caracterizada no livro e nas encenações da peça, bem como no filme de Ruy



Guerra, sendo “Geni” a forma curta de “Genival”, que faz assim uma remissão intertextual direta aos nomes das personagens “Jenny” das óperas de John Gay e Bertolt Brecht. O enfoque da canção de Chico Buarque é a evocação das relações sexuais de Geni, até que aporta na cidade um comandante com um “zepelem gigante”, disposto a destruir tudo, a não ser que ele passe uma noite com a “formosa dama”. Apesar de sentir “asco” pelo comandante, Geni atende aos pedidos da cidade e consegue salvá-la da destruição, contudo, no dia seguinte, a travesti volta a ser maltratada por todos.

No conto de Maupassant, a prostituta Élisabeth Rousset, apelidada “Bola de Sebo” em virtude de sua opulência corporal, também passa por um episódio de humilhação, assim como Geni. Por volta de 1870 e 1871, durante a Guerra Franco-Prussiana, dez pessoas, incluindo Bola de Sebo, fogem juntas em uma diligência com destino a Dieppe, após a cidade de Rouen ser invadida pelo exército prussiano. Durante o percurso, no interior da carruagem, a prostituta divide generosamente os seus alimentos com todos os passageiros, porque ela foi a única a se lembrar de trazer provisões para a longa jornada. Na metade da viagem, o grupo faz uma parada noturna em um albergue, em Tôtes, região que também estava ocupada pelos prussianos. No dia seguinte, a carruagem é impedida de partir, pois, para deixar os passageiros fugirem, um oficial exige dormir com Bola de Sebo, que, entretanto, recusa a chantagem. Com o passar do tempo, porém, ela é induzida pelos companheiros de viagem a aceitar o pedido. Depois de ceder à pressão e deitar-se com o oficial prussiano, Bola de Sebo finalmente consegue fugir junto com o grupo; apesar disso, na carruagem, todos passam a desprezá-la. Os passageiros se negam, inclusive, a dividir com a prostituta os mantimentos que trouxeram do albergue, diferentemente de Bola de Sebo que, no início da viagem, compartilhara suas provisões quando todos estavam com fome.

A comparação entre os episódios de Geni e Bola de Sebo traz à tona uma problemática antiga da história da humanidade apontada por Maupassant em 1880, por Chico Buarque em 1978 e que certamente continua atual nos dias de hoje: a estigmatização da prostituta e a sua marginalização social. Aqui, o objetivo é descrever a maneira como o papel temático-figurativo da prostituta é construído na canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque, em estreita relação com a delegação de vozes dos atores do enunciado e com os arranjos temporais do plano do conteúdo da composição. Por esse motivo, o plano da expressão não é analisado, apesar da importância que a melodia exerce junto com a letra em toda canção. Tendo em vista que “Geni e o Zepelim” conseguiu alcançar tamanha popularidade na cultura brasileira a ponto de ter se tornado uma obra autônoma, a letra da canção e o papel temático-figurativo da prostituta que nela é construído para caracterizar Geni são discutidos aqui de

modo independente da sua peça de origem, a *Ópera do Malandro*, deixando de lado, portanto, aspectos que seriam relevantes no interior da ópera, em geral, para, em vez disso, focalizar especificamente a canção, respeitando assim os princípios semióticos de economia e pertinência do objeto recortado. Isso explica, também, o motivo pelo qual a letra de “Geni e o Zepelim” tomada como *corpus* de análise é aquela veiculada pelo álbum de canções “Ópera do Malandro”, e não a variante da composição que se encontra originalmente no livro, pois aqui o objetivo é abordar a versão da letra que se tornou mais popular entre os brasileiros, que é justamente a do álbum de canções, não a do livro<sup>26</sup>.

A letra de “Geni e o Zepelim” é dividida em quatro longas estrofes, ao final das quais está localizado o refrão da canção. Em cada uma delas são narrados eventos distintos: na primeira, o narrador apresenta Geni como a “namorada” das pessoas da cidade, relatando que ela “dá-se assim desde menina” e é “um poço de bondade”; na segunda, o evento principal é a chegada do comandante com o seu zepelim, que ameaça destruir a cidade se não tiver uma noite com Geni; na terceira, ao saber que Geni não deseja aceder à chantagem, as pessoas suplicam para que ela se deite com o comandante; e, por fim, na quarta estrofe, atendendo aos pedidos, Geni passa a noite com o comandante, que vai embora sem destruir a cidade, mas, apesar disso, todos voltam a “jogar pedra na Geni”. Todas as estrofes da canção são formadas por versos com metro em redondilha maior ou menor. Os versos que não são do refrão possuem rimas emparelhadas e cruzadas, seguindo o esquema *aabccb*. Os versos 1, 2, 4 e 6 de cada refrão possuem rimas toantes em [i], ao passo que os versos 3 e 5 são brancos. Desse modo, vê-se que a canção “Geni e o Zepelim” possui uma estrutura formal bastante coesa.

### 3.1 DELEGAÇÃO DE VOZES E ARRANJOS TEMPORAIS

A caracterização da personagem Geni como prostituta e a sequência de fatos temporais que povoam a sua vida ocorrem no nível mais superficial da manifestação do texto, isto é, no nível discursivo. Nele opera o chamado “aparelho formal da enunciação”, modelo conceitual desenvolvido por Benveniste (1974) e incorporado pela teoria semiótica. A instância da enunciação é responsável por inserir no texto os elementos essenciais de sua organização, como a pessoa, o tempo e o espaço. Toda vez que um falante toma a palavra, ele instaura um *eu*, *aqui*, *agora*, estabelecendo concomitante e logicamente um ouvinte fundado no *tu*, *aí*,

---

<sup>26</sup> A principal diferença entre as letras de “Geni e o Zepelim” do álbum (BUARQUE, 1977-1978) e do livro reside nos versos sete a doze da primeira estrofe da canção, que, no livro, apresentam a seguinte forma: “[...] / Foi assim desde menina / Das lésbicas, concubina / Dos pederastas, amásio / É a rainha dos detentos / Das loucas, dos lazarentos / Dos moleques de ginásio / [...]” (BUARQUE, 1978, p. 161).

*agora*. As posições assumidas por falante e ouvinte são, além disso, intercambiáveis, de modo que as categorias são forçadas a se atualizarem a cada vez que alguém assume a palavra e o estatuto do *eu*. O produto final da enunciação é o enunciado, que traz em si as marcas de todo esse processo geral e materializa-se como estrutura acabada em um texto, que pode ser verbal ou não.

O enunciador não pode ser confundido com o autor do texto, neste caso, com o Chico Buarque de carne e osso. Na semiótica, o enunciador é a imagem apreendida do autor empírico a partir do enunciado. Trata-se de um *eu* implícito necessário à organização do texto e logicamente pressuposto pela própria existência do enunciado. Da mesma maneira, existe um *tu* implícito ao texto, o enunciatário, que também não pode ser confundido com o leitor “real”, já que se trata antes do leitor construído pelo enunciado. Quando o *eu* e o *tu* não são apenas categorias pressupostas pelo texto, mas instaladas no enunciado, fala-se então de narrador e narratário, respectivamente. O narrador é aquela instância presente no texto responsável por apresentar as ações, os objetos, os cenários etc. de acordo com o seu ponto de vista, ao passo que o narratário é a instância do texto para a qual se destina essa apresentação dos fatos, como, por exemplo, o destinatário de uma carta, de um romance ou de uma canção etc. a quem o narrador se dirige explicitamente. Por fim, quando o *eu* e o *tu* não apenas estão instalados no enunciado como também ganham voz em discurso direto, eles recebem respectivamente o estatuto de interlocutor e interlocutário. A interlocução geralmente ocorre no enunciado quando o narrador mostra o diálogo de duas personagens ou reproduz o dizer de algum personagem específico, como se ele estivesse falando diretamente tal e qual. Sendo assim, existe no aparelho formal da enunciação uma hierarquia tríplice de organização das vozes no texto, a saber: o enunciador e o enunciatário, o narrador e o narratário, e o interlocutor e o interlocutário.

Em “Geni e o Zepelim”, há um jogo de vozes entre o narrador e os interlocutores do texto. A canção se inicia a partir do ponto de vista do narrador, que descreve a trajetória de promiscuidade sexual de Geni “desde menina”, fazendo uma extensa enumeração de atores (“nego torto”, “errantes”, “cegos”, “retirantes”, “detentos”, “loucas”, “lazarentos”, “moleques”, “velhinhos sem saúde”, “viúvas sem porvir”) e espaços (“mangue”, “cais do porto”, “garagem”, “cantina”, “atrás do tanque”, “mato”, “internato”) que fizeram parte do histórico de relações sexuais da prostituta. Tal fato é independente do julgamento de valor positivo que o narrador faz de Geni, pois ele declara que “Ela é um poço de bondade”, procurando até mesmo eufemizar a sua prática sexual, quando diz que ela já foi “namorada” e

“rainha” dos homens e mulheres da cidade. Nos dois últimos versos antes do refrão, porém, o narrador transfere a voz e o ponto de vista para a cidade:

[...]  
 E é por isso que a cidade  
 Vive sempre a repetir  
 Joga pedra na Geni  
 Joga pedra na Geni  
 Ela é feita pra apanhar  
 Ela é boa de cuspir  
 Ela dá pra qualquer um  
 Maldita Geni

Assim, o refrão da canção traz o discurso da cidade sobre Geni, que, ao contrário do narrador, emite um juízo de valor negativo sobre a prostituta, incitando inclusive que ela receba uma sanção punitiva, como é marcado pelo verbo “jogar” no modo imperativo (“Joga pedra na Geni”) e pelos verbos de ação violenta, “apanhar” e “cuspir”.

Existe também outro momento da canção em que o narrador delega a sua voz para outra instância do enunciado. É o que acontece na segunda estrofe, quando, depois de o narrador já ter relatado a chegada do zepelim e o pavor da cidade, surge o comandante enquanto interlocutor, proferindo a sua fala em discurso direto, como demonstram os seguintes versos: “Desceu o seu comandante / Dizendo – Mudei de ideia”. O trecho seguinte dá continuidade à voz do comandante em primeira pessoa, que ameaça destruir a cidade se não tiver uma noite com Geni. Todavia, no segundo refrão, a cidade retoma a palavra e o discurso intolerante contra a prostituta.

A técnica de repetição com variação utilizada por Chico Buarque no refrão de “Geni e o Zepelim” é essencial para construir o efeito de sentido de denúncia da hipocrisia social contra a prostituta, visto que é a partir dela que o poeta modula as oscilações do discurso da cidade sobre Geni: se, por um lado, no refrão da primeira e da segunda estrofe, a personagem era sancionada negativamente por “dar pra qualquer um”, por outro lado, no refrão da terceira estrofe, ela é avaliada de maneira positiva justamente em virtude dessa mesma ação. Isso só ocorre porque o interesse social passa a enxergar na prática da promiscuidade sexual da prostituta o caminho da salvação contra a ameaça de destruição proferida pelo comandante do zepelim. Ao final da canção, quando o refrão é repetido pela última vez, na quarta estrofe, a cidade, depois de já ter sido salva por Geni, volta a puni-la, demonstrando que a sanção positiva tinha sido provisória, isto é, de uma duração coextensiva ao interesse social pela própria salvação, tratando-se, portanto, de uma sanção operada na modalidade veridictória do

*parecer*, não do *ser*. Logo, é disso que decorre o efeito de sentido de denúncia da hipocrisia social.

No jogo polifônico da enunciação, do qual participam o narrador, o comandante e a cidade, Geni é a única a não ter voz. Só é possível saber de suas ações e sentimentos a partir do ponto de vista dos interlocutores e do narrador, o qual, como já foi dito anteriormente, demonstra empatia pela moça. A mudez de Geni é um sinal de sua condição de pária social, que só participa das relações de poder quando o seu próprio corpo e a sua própria sexualidade se transformam em moeda de troca, por meio dos quais ela até consegue inverter as posições sociais (“O guerreiro tão vistoso / Tão temido e poderoso / Era dela, prisioneiro”) e angariar a valorização da opinião pública (“Bendita Geni”), mas apenas provisoriamente, conforme comentado acima. De acordo com Meneses, as canções de Chico Buarque têm predileção por trazer à cena os indivíduos que estão à margem da sociedade, entre os quais a mulher ocupa um lugar especial:

É inegável que a canção de Chico privilegia a fala da mulher, assim como na galeria das suas personagens sobressai o marginal como protagonista, pondo a nu, desta maneira, a negatividade da sociedade. Suas composições tornam-se, por força dessa escolha, a oportunidade para um exercício de crítica social exercida, no mais das vezes, através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, paródica, alegórica). [...] os despossuídos têm voz e vez: sambistas, malandros, operários, pívetes, mulheres. Mulheres. O seu discurso dá voz àqueles que em geral não têm voz. Assim, encontramos o tema das mulheres vinculado ao tema da marginalidade social. [...] (MENESES, 2001, p. 41)

Geni certamente faz parte dos “despossuídos” que povoam o cancionário de Chico Buarque, e, na letra da canção da *Ópera do Malandro*, desenvolve-se justamente um esforço contínuo do narrador no sentido de superar a marginalidade e a mudez da personagem por meio do empréstimo de sua própria voz, o que conota, em última instância, um perfil ético do enunciador.

Em “Geni e o Zepelim”, os arranjos temporais ajudam a modular a delegação de vozes das pessoas do enunciado. Ao discorrer sobre a categoria do tempo na enunciação, Fiorin (2007) afirma que há uma distinção entre o momento da enunciação e o momento da referência, que podem ser concomitantes ou não. Quando ambos são concomitantes, funda-se o momento de referência presente e o sistema temporal é *enunciativo*. Caso eles não sejam concomitantes, existem então duas possibilidades: a anterioridade, que dá origem ao momento de referência passado, e a posterioridade, que gera o momento de referência futuro, sendo que os dois pertencem ao sistema temporal *enuncivo*. Os tempos verbais do sistema enunciativo são o presente, o pretérito perfeito 1 e o futuro do presente. Por sua vez, os tempos verbais do

sistema enuncivo, no que concerne ao momento de referência passado, são o pretérito perfeito 2, o pretérito imperfeito, o pretérito mais-que-perfeito, o futuro do pretérito simples e o futuro do pretérito composto. Os tempos verbais do momento de referência futuro do sistema enuncivo não são tratados aqui, visto que tais tempos não estão presentes na canção analisada.

O sistema enunciativo é utilizado nos versos do refrão da canção, recurso por meio do qual Chico Buarque consegue presentificar e dramatizar a voz da cidade em sua condenação de Geni. Neles, os verbos aparecem no modo imperativo ou no tempo presente, com exceção de um único verso na segunda estrofe: “Essa dama era Geni”. Aqui ocorre um caso de embreagem temporal, no qual o verbo “era”, do pretérito imperfeito do sistema enuncivo, é usado no lugar do “é”, do presente do sistema enunciativo, criando assim uma neutralização típica do procedimento de embreagem, que nesse contexto é feita com o intuito de inserir na voz da cidade uma intersecção anafórica com a fala anterior do comandante, que dissera: “– Se aquela formosa dama / – Esta noite me servir”.

No que diz respeito à fala do narrador, a temporalidade empregada na primeira estrofe da letra da canção é a enunciativa. Inicialmente, o narrador utiliza o pretérito perfeito 1 para contar a vida pregressa de Geni (“De tudo que é nego torto / Do mangue e do cais do porto / Ela já foi namorada”), mas em seguida, continuando no sistema enunciativo, ele passa a usar apenas o tempo verbal do presente, justamente com a intenção de reforçar que a situação anterior de libidinagem acabou se prolongando até o momento de referência presente que é concomitante ao momento da enunciação (“O seu corpo é dos errantes / Dos cegos, dos retirantes / É de quem não tem mais nada”). Assim, nesse começo da canção, o narrador cumpre a função de traçar um quadro geral de Geni, situando-a no eterno momento de referência presente de sua prostituição, reatualizado toda vez que o enunciatário entra em contato com o texto.

Nos primeiros versos da segunda estrofe de “Geni e o Zepelim”, o narrador relata o episódio da chegada do comandante na cidade. Por se tratar de um evento concomitante ao momento de referência passado, não concomitante ao momento da enunciação, o tempo verbal utilizado pelo narrador é o pretérito perfeito 2 (“surgiu”, “pairou”, “abriu”, “quedou”, “desceu”), pertencente ao sistema enuncivo. Do décimo segundo verso até o décimo oitavo da segunda estrofe, o narrador transfere a voz para o comandante. Quando assume a fala em discurso direto, o comandante instaura um momento da enunciação concomitante ao momento de referência presente, utilizando assim os tempos verbais do pretérito perfeito 1 (“Dizendo – Mudei de ideia / – Quando vi nesta cidade / – Tanto horror e iniquidade / – Resolvi tudo explodir”) e do presente (“– Mas posso evitar o drama / – Se aquela formosa dama / – Esta

noite me servir”), que pertencem ao sistema enunciativo. Portanto, nesse momento da canção, há uma passagem da voz do narrador, no sistema enuncivo, para a voz do comandante, no sistema enunciativo.

Posteriormente, o narrador retoma a palavra e, no início da terceira estrofe da canção, utiliza os tempos verbais do pretérito mais-que-perfeito (“Mas de fato, logo ela / Tão coitada e tão singela / Cativara o forasteiro”) e do pretérito imperfeito (“O guerreiro tão vistoso / Tão temido e poderoso / Era dela, prisioneiro”) do sistema enuncivo para assinalar a provisória inversão de poderes entre Geni e o comandante. Em seguida, ainda na temporalidade enunciva, o pretérito imperfeito é empregado pelo narrador para mergulhar na consciência de Geni e descrever os seus sentimentos (“Acontece que a donzela / – e isso era segredo dela – / Também tinha seus caprichos / E a deitar com homem tão nobre / Tão cheirando a brilho e a cobre / Preferia amar com os bichos”), ao passo que, no décimo quinto verso, é utilizado um verbo no pretérito perfeito 2 para descrever o instante em que a cidade vai pedir-lhe a salvação (“Foi beijar a sua mão”). Ainda na terceira estrofe, ocorre uma embreagem temporal no sétimo verso: em vez do “acontecia”, do pretérito imperfeito do sistema enuncivo, é usado o “acontece”, do presente enunciativo. Isso se dá porque, nesse caso, o verbo impessoal “acontecer” é usado não por seu valor temporal, mas com o sentido de oposição de ideias que ele tem na norma popular da língua, como se fosse uma conjunção adversativa, por exemplo: “*Acontece que* a donzela / – e isso era segredo dela – / Também tinha seus caprichos” e “*Entretanto* a donzela / – e isso era segredo dela – / Também tinha seus caprichos” (grifo nosso).

Ao final da canção, na quarta estrofe, quando relata a noite que Geni passa com o comandante e a partida do zepelim, a fala do narrador permanece no momento de referência passado não concomitante ao momento da enunciação, de modo que os tempos verbais empregados são o do pretérito perfeito 2 (“foram”, “dominou”, “entregou-se”, “fez”, “lambuzou-se”, “partiu”, “virou”, “tentou”, “raiou”, “deixou”) e o do pretérito imperfeito (“amanhécia”), pertencentes ao sistema enuncivo. Além disso, é preciso notar também que aparece mais um caso de embreagem temporal, no sexto verso: “Como quem dá-se ao carrasco”. A substituição do pretérito perfeito enuncivo pelo presente enunciativo, “deu-se” por “dá-se”, tem o intuito de potencializar, por meio da presentificação, a figura de linguagem da comparação, transmitindo assim para o enunciatário o tamanho do horror de Geni por passar a noite com o “carrasco”.

De modo geral, é possível discernir na letra da canção de Chico Buarque diferentes arranjos temporais para as diferentes vozes das pessoas do enunciado. O sistema temporal

enunciativo prevalece quando a cidade toma a palavra nos versos do refrão, assim como no discurso direto do comandante do zepelim. Já o narrador alterna entre a temporalidade enunciativa, no início, e o sistema enuncivo, no restante da canção. Ademais, existem alguns casos de embreagem que misturam os sistemas. Por fim, quanto à Geni, apesar das tentativas do narrador de emprestar-lhe a voz, ela permanece muda, não havendo portanto qualquer arranjo temporal que lhe possa ser atribuído.

### 3.2 NARRATIVIDADE E REIFICAÇÃO

No nível narrativo de “Geni e o Zepelim”, o efeito de sentido de denúncia da hipocrisia social decorre em grande parte da maneira como os programas dos diversos actantes se organizam sequencialmente. De início, a narrativa é focada na conturbada relação entre o sujeito do fazer “Geni” e o actante coletivo “cidade”, passando depois para a chegada de um terceiro actante, o “comandante”, cujo poder ilimitado põe à prova os dois primeiros, até que, por fim, ele vai embora e tudo volta ao “estado de coisas” habitual.

O começo da canção relata o percurso da ação do sujeito “Geni”, que possui vários contratos narrativos com diferentes actantes (“nego torto”, “errantes”, “cegos”, “retirantes” etc.) para fazê-los entrar em conjunção com o valor do “prazer” por meio da entrega de seu próprio corpo. Tendo em vista que de acordo com a axiologia social dominante o fazer do “transar” é moralizado como parte dos *valores do bem* apenas se for praticado dentro de um contrato sexual monogâmico, Geni é sancionada negativamente por transar com diversos parceiros (“Ela dá pra qualquer um”), recebendo do sujeito julgador “cidade” uma punição pragmática violenta (“Joga pedra na Geni / Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir”).

Quando o comandante aparece com o seu zepelim, ele deixa a cidade “apavorada” e “paralisada”, isto é, “pronta pra virar geleia”. Esse efeito passional é causado pelo modo ameaçador com que o acontecimento da chegada do comandante é figurativizado e tematizado no nível discursivo, pelas isotopias da grandeza (“enorme zepelim”, “dois mil orifícios”, “dois mil canhões”, “zepelim gigante”) e do poder militar (“zepelim”, “canhões”, “comandante”, “explodir”). Assim, a paixão do *pavor* se caracteriza pelo *crer poder* entrar em disjunção com o valor da *vida*, crença que se revela fundamentada quando o comandante se pronuncia:

[...]  
 Mas do zepelim gigante  
 Desceu o seu comandante  
 Dizendo – Mudei de ideia  
 – Quando vi nesta cidade



– Tanto horror e iniquidade  
 – Resolvi tudo explodir  
 – Mas posso evitar o drama  
 – Se aquela formosa dama  
 – Esta noite me servir  
 [...]

Nesse trecho, o comandante se coloca na posição de destinador-manipulador da cidade. Trata-se de uma manipulação por *intimidação*, uma vez que, por meio do seu *poder fazer* entrar em disjunção com a *vida*, o comandante obriga a cidade a *dever fazer* Geni estabelecer um contrato sexual com ele por uma noite. O desejo de querer estar com a moça faz com que, pelo menos no nível afetivo, o comandante se torne refém dela, apesar de toda sua competência modal (“O guerreiro tão vistoso / Tão temido e poderoso / Era dela, prisioneiro”). Contudo, o narrador assinala que Geni “preferia amar com os bichos”, revelando que a promiscuidade da prostituta é apenas da ordem da *ilusão*, ou seja, daquilo que *parece mas não é*, pois, na ordem do *segredo*, daquilo que *não parece mas é*, ela “também tinha seus caprichos”.

A manipulação inicial do comandante se desdobra então em uma manipulação de segundo grau, pois agora a cidade se torna o destinador-manipulador de Geni, tentando fazê-la passar a noite com o homem recém-chegado para livrar-se da destruição. Logo, o sujeito coletivo “cidade” se divide em diversos actantes que buscam, cada um ao seu modo, manipular a prostituta. O “prefeito de joelhos” e o “bispo de olhos vermelhos” apelam para o lado sentimental de Geni, construindo para ela a imagem de uma mulher piedosa e redentora da cidade por fazer o sacrifício de transar com o comandante, trata-se, portanto, de uma *sedução*, isto é, de um *saber querer fazer*. Já o “banqueiro” tenta convencê-la pela *tentação*, pelo *poder querer fazer*, oferecendo-lhe “um milhão”. Ao distribuir a manipulação entre diversos atores com diferentes papéis temático-figurativos, ou seja, o “prefeito”, “o padre” e o “banqueiro”, o enunciador tenta provocar no enunciatário o efeito de sentido de que a corrupção e a hipocrisia social se espalham pelos vários setores da sociedade, desde o político, passando pelo religioso até o econômico, respectivamente. Assim, Geni, que até então era punida, recebe finalmente da cidade a sanção cognitiva do *reconhecimento*:

[...]  
 Vai com ele, vai Geni  
 Vai com ele, vai Geni  
 Você pode nos salvar  
 Você vai nos redimir  
 Você dá pra qualquer um  
 Bendita Geni

O único motivo para a mudança do julgamento de valor da cidade em relação à Geni reside no fato de a sua prática de “dar pra qualquer um”, que antes era considerada negativa, passar a ser vista como positiva, o que só ocorre quando a vida da cidade começa a depender dela. Em última instância, tudo isso demonstra como os julgamentos de valor são relativos e mudam ao longo do tempo de acordo com o interesse social em jogo.

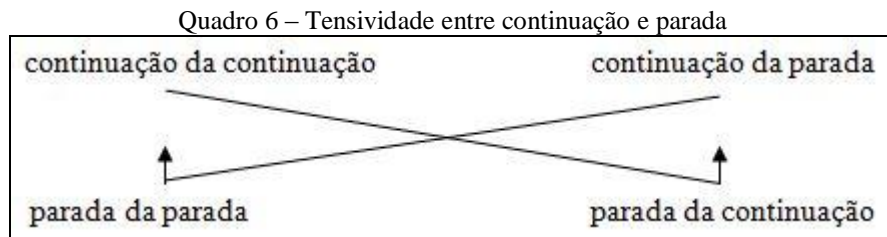
Por fim, Geni cede à manipulação da cidade e cumpre a performance de passar a noite com o comandante, fazendo com que este entre em conjunção com o valor do *prazer* e depois vá embora com o seu zepelim, deixando a cidade permanecer em conjunção com o valor da *vida*. No entanto, apesar de ter cumprido com êxito a ação que lhe foi designada, o sujeito “Geni” volta a ser sancionado negativamente pelo destinador-julgador “cidade” (“Joga pedra na Geni / Joga bosta na Geni”), demonstrando que, do ponto de vista modal, o *fazer interpretativo* de Geni fracassou em perceber que o contrato narrativo estabelecido com a cidade era da ordem da *ilusão*, ou seja, parecia mas não era verdadeiro.

A sequência de programas narrativos constrói assim o efeito de sentido de circularidade no que diz respeito à valorização social da prostituta: Geni é disforizada por “dar pra qualquer um”, depois é euforizada apenas durante o intervalo de tempo no qual a cidade depende dela para não ser destruída pelo comandante e, por fim, volta a ser disforizada quando a cidade já não precisa mais dela. Na canção, Geni é um sujeito que se deixa manipular facilmente por diversos actantes, servindo apenas como um objeto transitório e descartável por meio do qual o comandante e a cidade conseguem entrar em conjunção com os valores do *prazer* e da *vida*. Logo, a reificação, que é “[...] um procedimento narrativo que consiste em transformar um sujeito humano em objeto, inscrevendo-o na posição sintática de objeto no interior do programa narrativo de um outro sujeito [...]” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 417), parece ser a característica principal a definir no nível narrativo aquilo que no nível discursivo vem a ser o papel temático-figurativo da “prostituta”. Trocando em miúdos, Geni é um sujeito só na aparência, pois, em essência, ela é apenas manipulada pelo comandante e pela cidade para servir-lhes de objeto, o qual é valorizado de modo eufórico ou disfórico exclusivamente em função do seu tempo de serventia ao objetivo dos outros.

### 3.3 ENTRE O EXERCÍCIO E O ACONTECIMENTO

Os eventos dos níveis discursivo e narrativo que fazem parte da canção de Chico Buarque podem ser resumidos no nível profundo pela articulação de valores tensivos. Desse

modo, tomando-se como base o quadrado semiótico de Tatit (2007, p. 201), adaptado a partir de Zilberberg (2006, p. 161), é possível pensar o percurso de Geni em termos de *continuidade e descontinuidade*:



Fonte – Adaptado de Tatit (2007, p. 201)

No começo da canção, Geni se encontra na *continuação da continuação*, seguindo sua rotina habitual de prostituição entre várias pessoas, homens (“detentos”, “moleques” etc.) e mulheres (“loucas” e “viúvas”), motivo pelo qual a cidade lhe aplica uma sanção negativa (“Joga pedra na Geni”). Quando o zepelim chega com o seu comandante (“Um dia surgiu, brilhante”) e a “cidade apavorada se queda paralisada”, tem início a *parada da continuação*. É nesse momento que o comandante lança a chantagem de destruir tudo se não tiver uma noite com Geni, fazendo assim com que a cidade reflita sobre quem é a “formosa dama” desejada por ele (“Essa dama era Geni / Mas não pode ser Geni / Ela é feita pra apanhar”) e passe então a dar uma sanção positiva para a prostituta (“Vai com ele, vai Geni / [...] / Você pode nos salvar / [...] / Bendita Geni”). A *continuação da parada* ocorre no clímax da narrativa, quando Geni, após ter sido manipulada pela cidade, finalmente se deita com o comandante (“Nessa noite lancinante / Entregou-se a tal amante / Como quem dá-se ao carrasco”). Quando ele vai embora (“E nem bem amanhecia / Partiu numa nuvem fria”), deixando Geni com um “suspiro aliviado” e “tentando até sorrir”, começa a *parada da parada*. No final da canção, depois de Geni ter cumprido a sua performance e a cidade já se encontrar livre da ameaça do comandante, tudo volta à rotina habitual, e a prostituta é, mais uma vez, sancionada negativamente pela cidade (“Mas logo raiou o dia / E a cidade em cantoria / Não deixou ela dormir / Joga pedra na Geni”), de modo que todos retornam ao estado de *continuação da continuação*. Verifica-se, portanto, que os eventos da canção perpassam todas as etapas sintáticas de asserção e negação do quadrado semiótico. É isso, pois, que causa o efeito de circularidade do texto.

Ainda do ponto de vista tensivo, a dêixis descontínua do quadrado, marcada pelos termos *continuação da parada* e *parada da continuação*, pode ser associada ao *acontecimento*, tal como definido por Zilberberg (2007), ao passo que a dêixis contínua,

marcada pelos termos *continuação da continuação* e *parada da parada*, pode ser ligada ao *exercício*. Desde que o zepelim e o seu comandante chegam à cidade (*parada da continuação*) até quando Geni dorme com o “carrasco” (*continuação da parada*), a prostituta passa a viver sob o modo de eficiência do *sobrevir*, o modo de existência da *apreensão* e o modo de junção da *concessão*, características definidoras do *acontecimento*. Pelo contrário, quando o comandante vai embora (*parada da parada*) e a cidade volta a maltratar Geni (*continuação da continuação*), ela retorna às suas práticas cotidianas sob o modo de eficiência do *conseguir*, o modo de existência da *focalização* e o modo de junção da *implicação*, os quais fazem parte do *exercício*. Assim, a prática de prostituição de Geni com vários sujeitos da cidade pode ser formalmente definida como sendo da ordem do *exercício*, ao passo que a sua “noite lancinante” com o comandante é da ordem do *acontecimento*.

A reflexão sobre o tempo está presente na obra de Chico Buarque desde longa data, como demonstram Tatit e Lopes (2008) ao analisarem uma de suas primeiras canções, “Olê, Olá”, composta em 1965. Treze anos depois, com “Geni e o Zepelim”, Chico Buarque revisita o tema. Na canção da *Ópera do Malandro*, o tratamento cíclico dado aos dispositivos temporais do texto é o grande responsável por gerar o efeito de sentido de denúncia da hipocrisia social no que diz respeito à valorização positiva ou negativa da prostituta de acordo com os interesses sociais em jogo. Embora o tempo passe e os valores mudem, Geni permanece atemporal no imaginário da cultura brasileira.

#### 4 O RELACIONAMENTO A TRÊS DE ALINE, OTTO E PEDRO: ÉTHOS, GÊNERO E SEXUALIDADE EM ALINE, DE ADÃO ITURRUSGARAI

A série de tirinhas *Aline* foi criada em 1993 por Adão Iturrusgarai e publicada no jornal *Folha de S. Paulo* de 1996 a 2009. Além de *Aline*, o desenhista também criou outros quadrinhos famosos, como *Rocky & Hudson*, sobre um casal de cowboys gays do faroeste, e *La vie en rose*, um conjunto de tirinhas sem personagens fixos que trata sobre temas do cotidiano. Aqui, o objetivo é investigar a construção do *éthos* da mulher e do homem a partir de personagens de *Aline*, para tanto o *corpus* de análise é constituído de sete tirinhas, selecionadas com base em dois volumes que reúnem trabalhos originalmente publicados no jornal: *Aline e seus dois namorados* (ITURRUSGARAI, 2011) e *Aline, 2: TPM – Tensão Pré-Monstrual* (ITURRUSGARAI, 2010).

O conceito de *éthos* provém da retórica antiga de tradição aristotélica, dentro da qual ele está ligado a dois conceitos complementares, o *lógos* e o *páthos* (EGGS, 1999). Essas noções nascem em um contexto social e histórico que promovia o debate público entre cidadãos sobre os mais diversos assuntos que envolviam a *pólis*, por isso cada um deles vem ligado a um distinto elemento da comunicação: o *éthos* ao orador, o *lógos* ao discurso e o *páthos* ao auditório. O *éthos* é a imagem que o orador produz de si mesmo ao enunciar o seu discurso, por isso ele possui um aspecto circunstancial e processual. Já o *lógos* é o discurso proferido, o qual abrange a organização interna dos argumentos do orador, que em última instância visa a persuadir o auditório da pertinência de suas ideias. Por fim, o *páthos* é a disposição anímica do auditório em relação ao orador e a sua fala, isto é, os sentimentos de simpatia ou antipatia despertados na situação comunicativa.

Sendo um simulacro da personalidade do orador, o *éthos* não pode ser confundido nem com o sujeito ontológico, por um lado, nem com o próprio discurso proferido, por outro: o *éthos* é, antes de tudo, a imagem que pode ser apreendida do sujeito a partir da maneira como se produz o seu discurso. Se por meio de sua fala o orador aparenta ser “honesto”, isso não quer dizer que o sujeito “real” de fato possua a “honestidade” como uma das qualidades do seu ser, mas apenas que a construção do discurso gerou o simulacro de um sujeito “honesto”. Se o orador afirma diretamente em seu discurso “Eu sou uma pessoa honesta”, isso também não quer dizer que o *éthos* do orador seja o de uma pessoa “honesto”, pois o *éthos* não é aquilo que o próprio discurso afirma sobre a personalidade do orador. Por isso é que, em termos mais formais, Barthes (1975, p. 203, grifo do autor) define o *éthos* como uma

conotação: “[...] O *étos* é, no sentido próprio, uma conotação. O orador enuncia uma informação e, *ao mesmo tempo*, afirma: sou isso, e não aquilo. [...]”.

Aqui, a descrição do *étos* do orador ou do ator da enunciação, também chamado pela teoria semiótica de “enunciador”, isto é, a imagem discursiva de Adão Iturrugarai, o autor de *Aline*, não é senão um objetivo complementar. O intuito principal é, no fundo, refletir sobre a construção do *étos* do ator do enunciado, ou seja, o sujeito semantizado do nível discursivo do percurso gerativo do sentido, os chamados “personagens” da história em quadrinhos, como Aline, Otto, Pedro, entre outros. Por meio da análise do comportamento e do discurso dos personagens femininos e masculinos, é possível traçar um *étos* específico para cada gênero, isto é, um *étos* para a mulher e outro para o homem. Conforme será visto mais adiante, os *étos* feminino e masculino dos personagens de *Aline* possuem traços que geralmente estão em dissonância com os estereótipos sociais que caracterizam mulheres e homens, sobretudo no que concerne aos papéis de gênero e sexualidade. É assim que, por refração, também se torna possível traçar um *étos* para o enunciador, ainda que esse seja apenas um alvo complementar.

#### 4.1 PERSONAGENS FEMININAS E O *ÉTOS* DA MULHER

A primeira tira que Iturrugarai fez para a série em quadrinhos começa com a apresentação de Aline e Otto, dois colegas de apartamento que estão em busca de uma terceira pessoa para dividir o aluguel. Enquanto Otto deseja que o novo inquilino seja uma mulher, Aline prefere que seja um homem. Posteriormente, essa situação é resolvida quando Pedro passa a ser o novo integrante do apartamento, dando início ao enredo de *Aline*, que basicamente se resume na história de uma moça que tem um relacionamento amoroso com dois rapazes.

Figura 1 – Aline e Otto em busca de um novo colega de apartamento



Fonte – Iturrugarai (2011, p. 4)

Tomando o percurso gerativo do sentido como ponto de partida da análise, é possível perceber no nível discursivo da tirinha uma nítida distinção entre as vozes do enunciador, do narrador e dos interlocutores. No primeiro quadrinho, a fala é do narrador, ao passo que, nos três últimos quadrinhos, as falas são dos interlocutores, Otto e Aline. Do ponto de vista da semiótica visual, as falas dos interlocutores aparecem inseridas em balões, diferentemente da fala do narrador, que não possui nenhum contorno. A voz do enunciador, por sua vez, é aquela que não aparece no texto enquanto marca, mas apenas como pressuposição lógica organizadora do discurso global. Em última instância, o enunciador é a imagem do autor Adão Iturrugarai depreensível a partir dos enunciados que são os próprios quadrinhos.

Enquanto elementos de análise do nível discursivo, os interlocutores são atores do enunciado, pois já passaram por um processo de tematização e figurativização. O ator “Aline” é figurativizado com uma minissaia estampada por uma caveira, uma camiseta que marca os seus seios e o cabelo de comprimento médio e amarrado. Já o ator “Otto” é figurativizado com uma calça de barras dobradas, uma camiseta lisa e o cabelo arrepiado. Tanto visual quanto verbalmente, a tematização que está em jogo no enunciado é a de gênero, a oposição entre *o masculino e o feminino*: verbalmente, Otto e Aline discutem sobre quem deveria ser o novo morador, se uma “mulher” ou um “homem”, trata-se, portanto, de uma disputa de gênero; visualmente, Otto configura por suas roupas a imagem de um rapaz despojado, ao passo que Aline apresenta a imagem de uma jovem mulher “provocante”, como demonstram o traço do desenho de seus seios e a descrição do narrador no primeiro quadrinho: “A [figura] de minissaia provocante é a Aline”.

Desprovidos da semantização temático-figurativa e já no nível narrativo do texto, Aline e Otto caracterizam-se não mais como atores do enunciado, mas como actantes da narrativa. “Otto” é o destinador que propõe a “Aline”, o destinatário, que sua “amiga” vá morar no apartamento, porém ela recusa, pois prefere que a vaga seja ocupada por um “homem”, instaurando-se, assim, como um sujeito que não se deixa manipular pelo destinador “Otto”. Com isso, a moça cria o caráter polêmico da narrativa, visto que ela está em busca do valor *masculino* e não do *feminino* proposto pelo rapaz. De modo geral, Aline e Otto estabelecem diferentes programas narrativos de base que não podem ser unidos no mesmo contrato.

Vendo a insubordinação de Aline enquanto destinatário, Otto afirma que ambos precisam chegar a um acordo. Então ela assume a função de destinador e tenta manipular Otto, dessa vez destinatário, propondo que a nova pessoa a morar no apartamento seja “hermafrodita”, isto é, alguém que esteja investido de um valor complexo, que una tanto o

*masculino* quanto o *feminino*. A solução inusitada que Aline propõe se torna responsável por causar o efeito humorístico do quadrinho. Entretanto, a polêmica contratual não se resolve, pois a tirinha acaba com uma interrogação, sem que Otto ou Aline cheguem a um consenso sobre quem deveria ser, afinal, o novo integrante do apartamento. Isso apenas será resolvido posteriormente, com a chegada de Pedro na história.

A oposição semântica presente no nível fundamental do enunciado é entre o *masculino* e o *feminino*. A união dos termos contrários dá origem ao termo complexo *hermafrodita* e a união do termo *não masculino* e do termo *não feminino* origina o termo neutro *assexuado*. Do ponto de vista de Otto, o termo eufórico é o *feminino* e o termo disfórico o *masculino*, e vice-versa para Aline. Por isso, a solução que ela propõe para o conflito é o termo complexo *hermafrodita*.

A partir do modo como se estrutura a tirinha, é possível depreender de Aline a imagem de uma *mulher sensual e contestadora*: em primeiro lugar, *sensual* porque ela é tanto narrada quanto visualmente figurativizada como “provocante”; em segundo, *contestadora* por não se deixar manipular por Otto para aceitar outra mulher como companheira de moradia. Portanto, na posição de enunciador, Iturrusgarai começa a criar, por meio de Aline, um determinado *êthos* feminino, caracterizado pela liberdade e pela rebeldia, desconstruindo, assim, o *êthos* prévio da mulher como uma pessoa frágil e submissa.

Após terem discutido sobre quem deveria ser o novo colega de apartamento, se um homem ou uma mulher, Aline e Otto conhecem Pedro pela primeira vez, que passa a morar com os dois. Desse momento em diante, os personagens compõem um triângulo amoroso que serve de base para Iturrusgarai abordar diversos temas polêmicos, como a poligamia, a liberdade sexual, o fetichismo, a pornografia, a homossexualidade, os estereótipos de gênero, entre outros, sempre buscando provocar o humor característico do gênero textual da história em quadrinhos.

Figura 2 – A chegada de Pedro



Fonte – Iturrusgarai (2011, p. 8)



De acordo com o percurso gerativo do sentido, no nível discursivo existem dois procedimentos semânticos essenciais: a tematização e a figurativização. O primeiro consiste em organizar de modo abstrato os valores e acontecimentos do plano do conteúdo ao redor de um núcleo geral, ao passo que o segundo é responsável por concretizar os elementos do discurso tomando por base o mundo natural. Os dois processos estão interligados, de modo que geralmente uma isotopia temática é recoberta por uma isotopia figurativa. A isotopia é uma recorrência de traços semânticos do texto que garante a sua coerência, estabelecendo um ou mais percursos interpretativos possíveis dentro de sua polissemia.

Na tirinha em que Pedro conhece Aline e Otto, há duas isotopias temáticas em oposição, a saber, *a racionalidade e a sexualidade*, o que é particularmente evidenciado nos dois últimos quadrinhos. Quando Aline declara que para morar no apartamento é preciso passar em um teste, Pedro pergunta se é um “teste de QI”, ao que a garota responde negativamente, afirmando se tratar de um “teste do sofá”. Aqui, tanto “teste de QI” quanto “teste do sofá” são figuras que estão ligadas a temas diferentes: enquanto a primeira retoma o tema da *racionalidade*, a segunda remete ao da *sexualidade*.

Por se tratar de uma das semióticas sincréticas, “[...] que constituem seu plano da expressão com elementos ligados a várias semióticas heterogêneas [...]” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 454), a linguagem desse quadrinho manifesta a isotopia temática da sexualidade não apenas por meio da figura verbal do “teste do sofá”, inserida na fala de Aline enquanto interlocutora, mas também por meio da figura visual do “sofá”, que compõe o cenário desenhado por Iturrugarai. Dessa maneira, além de responder para Pedro que é um “teste do sofá”, Aline também o demonstra visualmente, ao deitar-se no sofá do apartamento e abrir as pernas em uma gestualidade provocante que causa nos garotos o efeito passional da surpresa, manifestada visualmente pelo formato de suas bocas e pelos pequenos traços verticais ao redor de suas cabeças. Se, por um lado, a isotopia temática da sexualidade se concretiza por meio da figurativização tanto verbal quanto visual, por outro lado, a temática racional permanece figurativizada apenas verbalmente pelo “teste de QI” da fala de Pedro.

Os procedimentos de tematização e figurativização do nível discursivo são utilizados por Iturrugarai a fim de construir um *éthos* bem definido para Aline. No texto sincrético da tirinha, tanto o discurso verbal quanto a gestualidade visual da personagem servem para caracterizar o seu comportamento irreverente, que dispensa o “teste de QI” a favor do “teste do sofá”, ou seja, a *razão* a favor do *sexo*, o que em última instância conota o *éthos* de uma jovem mulher rebelde que almeja valores de liberdade sexual. O *éthos* da mulher assim conotado causa o efeito de surpresa nos atores masculinos do enunciado, Otto e Pedro, bem

como no enunciatório, uma vez que Aline, ao contrário do senso comum, considera o *sexo* figurativizado pelo “teste do sofá” como eufórico, de onde decorre, por fim, o efeito humorístico do quadrinho.

Embora faça parte de uma das primeiras tirinhas da história de *Aline*, o episódio do “teste do sofá” já traz à tona alguns traços centrais do *éthos* da personagem, como a transgressão e a sexualidade exacerbadas, que vão se confirmando ao longo das demais tirinhas da série de Iturrusgarai. No quadrinho que se segue, por exemplo, Otto, Aline e Pedro estão na cama e novamente a garota protagoniza uma situação inusitada.

Figura 3 – Otto, Aline e Pedro na cama



Fonte – Iturrusgarai (2011, p. 19)

Otto e Pedro, depois de declararem o seu amor por Aline, recebem a seguinte resposta: “Nossa!! Eu criei dois monstros!!”. Em vez de ficar contente com a declaração de amor, Aline fica inconformada e culpa a si mesma por ter transformado os dois rapazes em “monstros”.

Nessa tirinha, existe no nível discursivo uma oposição entre as isotopias temáticas do *amor* e do *sexo*. A primeira está presente no enunciado por meio da semiótica verbal das falas dos atores masculinos. Já a segunda é construída pelo cenário da linguagem visual, que enquadra a cama onde Aline se deita nua junto com os dois rapazes e sobre a qual estão jogados uma peça íntima, uma meia e um sapato. Esse quadro geral figurativiza, portanto, o tema de uma relação sexual.

Enquanto Otto e Pedro consideram os valores ligados à temática amorosa como eufóricos, a fala de Aline dá a entender que o seu investimento tímico é exatamente inverso ao dos rapazes, de modo que para ela os valores desejáveis são aqueles pertencentes à temática sexual e os valores repulsivos são os da temática amorosa, afinal, os rapazes que desejam o “amor” são qualificados como “monstros”. Dessa maneira, instala-se no enunciado um conflito de valores entre os sistemas axiológico e ideológico. No verbete sobre “ideologia” do *Dicionário de semiótica*, Greimas e Courtés atestam o seguinte:

3. Os valores, que participam de uma axiologia, são virtuais e resultam da articulação semiótica do universo semântico coletivo; pertencem, por isso, ao nível das estruturas semióticas profundas. Investindo-se no modelo ideológico, eles atualizam-se e são assumidos por um sujeito – individual ou coletivo – que é um sujeito modalizado pelo *querer-ser* e, subsequentemente, pelo *querer-fazer*. Vale afirmar que uma ideologia, dependendo do nível das estruturas semióticas de superfície, pode definir-se como uma estrutura actancial que atualiza os valores que ela seleciona no interior dos sistemas axiológicos (de ordem virtual). (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 252-253, grifo dos autores)

Isso mostra que o sistema axiológico virtual e coletivo é atualizado e especificado diferentemente pelos sujeitos, dando origem a sistemas ideológicos distintos. Na tirinha em questão, quando Otto e Pedro constroem a sua ideologia selecionando e atualizando os valores amorosos como desejáveis, eles entram em concordância com a axiologia social dominante que considera como eufórica a temática amorosa, moralizando-a como integrante do universo dos valores do *bem*, ao mesmo tempo em que relega a temática sexual aos valores do *bom*. A ideologia pessoal de Aline, no entanto, diverge da axiologia social, visto que para ela os valores desejáveis são justamente os sexuais.

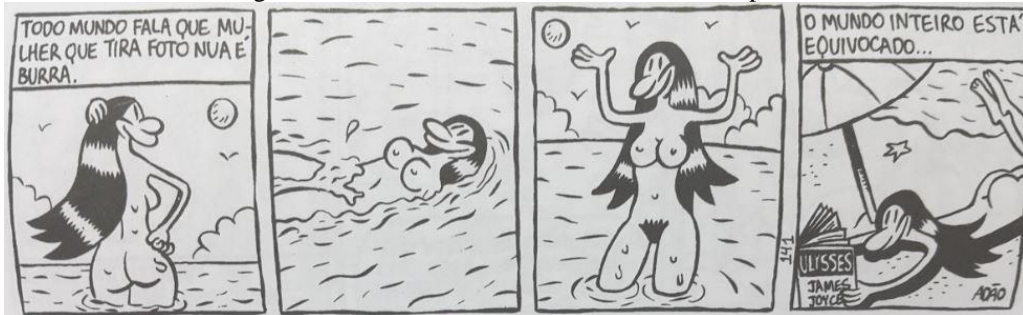
Além disso, é preciso notar que há no enunciado uma segunda ruptura, dessa vez no que diz respeito à figurativização dos atores. De acordo com a moralidade dominante, os atores que estão em busca de *amor* geralmente são femininos, ao passo que os que buscam *sexo* são masculinos. Na tirinha ocorre justamente o contrário, pois o ator que almeja os valores sexuais é figurativizado como uma mulher, Aline, enquanto os atores que desejam os valores amorosos são figurativizados como dois homens, Otto e Pedro. Logo, a distribuição dos sistemas de valores e a figurativização dos atores são dois procedimentos essenciais para romper com a moralidade social dominante e desestabilizar os estereótipos de gênero, criando assim o efeito de humor da tirinha.

Portanto, o sistema de valores eleito por Aline, isto é, a sua ideologia pessoal, conota o *éthos* de uma mulher em busca de prazer e sexo, oposto ao *éthos* da mulher romântica e puritana cujo único objeto de desejo é o amor, tal como propagado pela estereotipia do discurso social. De modo semelhante, o *éthos* masculino projetado por Otto e Pedro conota uma sensibilidade afetiva que se opõe à imagem social do homem promíscuo que está em busca apenas de sexo. Assim, a questão que reverbera por trás da tirinha pode ser colocada nos seguintes termos: será que a mulher é realmente mais romântica que o homem? Será que o homem é inerentemente lascivo? Ou seria isso apenas reflexo da organização semântica, social e histórica dos papéis de gênero?

Aline, todavia, não é a única personagem feminina da história em quadrinhos a quebrar estereótipos de gênero. O foco da tirinha a seguir é Linda, vizinha de Aline. Na série

de Iturrusgarai, ela é caracterizada como uma modelo que, ao entrar na história, chama a atenção de Otto e Pedro, despertando o ciúme de Aline. Posteriormente, entretanto, conforme a trama se desenvolve, ambas acabam se tornando amigas e algumas vezes chegam até mesmo a se juntar contra os dois homens.

Figura 4 – Linda, a vizinha modelo de Aline, na praia



Fonte – Iturrusgarai (2011, p. 74)

De modo geral, os quatro quadrinhos da tirinha produzem um efeito de sentido de distanciamento típico do *enunciado enunciado*, visto que as categorias de pessoa, espaço e tempo instauradas no texto são as do *ela, lá, então*, do sistema enuncivo: Linda, na praia, embaixo do sol. Além disso, das três instâncias da enunciação, isto é, enunciador / enunciatário, narrador / narratário e interlocutor / interlocutário, apenas o narrador recebe voz explícita, nos balões do primeiro e do último quadrinho.

A primeira colocação do narrador, no primeiro quadrinho, anuncia uma opinião geral (“todo mundo fala”) sobre a imagem feminina (“mulher que tira foto nua é burra”). Nesse instante, o enunciatário fica sabendo que, na verdade, a modelo Linda está em um ensaio fotográfico. Em seguida, o narrador permanece calado e são apresentadas mais duas fotos de Linda, aumentando o suspense e dando a ideia de que o narrador, pela sua omissão, participa da opinião geral sobre a imagem pejorativa de que “mulher que tira foto nua é burra”.

No último quadrinho, contudo, o narrador volta a se manifestar com as seguintes palavras: “O mundo inteiro está equivocado...”. Apesar de o narrador não se justificar verbalmente sobre o porquê de “o mundo inteiro estar equivocado”, é mostrado visualmente no enunciado Linda a ler James Joyce. No enunciado, portanto, a isotopia temática da inteligência é figurativizada pelo livro do escritor irlandês, opondo-se à isotopia temática da suposta burrice, recoberta aqui pela isotopia figurativa da nudez. Desse modo, na passagem do primeiro ao último quadrinho, tanto a fala do narrador quanto a figuratividade do enunciado desconstroem simultaneamente a imagem prévia de que “mulher que tira foto nua é

burra”, erigindo, em seu lugar, uma nova imagem segundo a qual uma modelo que realiza um ensaio fotográfico nua pode ser, sim, inteligente.

Do ponto de vista das estruturas semionarrativas, o que está em jogo no enunciado são as modalidades veridictórias do *ser* e do *parecer*, os termos subcontrários do *não ser* e do *não parecer* e, por fim, os termos complexos de *verdade*, *falsidade*, *segredo* e *mentira*. Na tirinha, a imagem da “mulher que tira foto nua” como sendo “burra”, presente no primeiro quadrinho, é da ordem da *mentira*, pois, apesar de *parecer* “burra”, ela *não é*, o que vem justificado no último quadrinho, quando é apresentada uma imagem contrária, a da “mulher que tira foto nua” como sendo “inteligente”, que pertence à ordem do *segredo*, portanto faz parte da dêixis da imanência do quadrado semiótico, ou seja, apesar de *não parecer*, ela *é* “inteligente”.

Ao desconstruir, por meio dos recursos técnicos já analisados, a imagem prévia segundo a qual “mulher que tira foto nua é burra”, a tirinha indica que, no fundo, o seu *télos* humorístico visa a ridicularizar o discurso social estereotipado e preconceituoso que costuma considerar a sensualidade e a inteligência como sendo traços incompatíveis em uma mulher, denunciando tal imagem pejorativa como uma veridicção da ordem da *mentira*.

Portanto, Linda é mais uma personagem feminina, além de Aline, a demonstrar o fato de que, geralmente, o *éthos* da mulher recebe, nas tirinhas de Iturrusgarai, uma conotação transgressora e libertária, em especial no que se refere à sexualidade. Não obstante, às vezes também vem assinalada no enunciado a maneira como algumas mulheres podem refletir um discurso conservador a respeito da sexualidade feminina. É o caso, por exemplo, de outra vizinha de Aline, que contrasta tanto com a imagem da protagonista quanto com a de Linda.

Figura 5 – A vizinha de Aline



Fonte – Iturrusgarai (2011, p. 15)

A tirinha mostra Otto, Aline e Pedro passando pelo corredor do apartamento onde moram até encontrarem uma vizinha de prédio. Quando a mulher pergunta para Aline se ela está com “amiguinhos novos”, a garota responde que, na verdade, eles são seus “namorados”, o que faz com que a “velha” fique surpresa e desmaie. Com essa tirinha, Iturrusgarai mostra o

conflito entre o estilo de vida de Aline e os padrões convencionais esperados socialmente, que são inseridos no enunciado por meio da figura da vizinha.

No nível discursivo da tira são construídos quatro papéis temático-figurativos: “amiguinhos”, “namorados”, “amantes” e “velha”. O primeiro aparece na fala da vizinha, por meio da qual ela busca sondar se a relação entre Aline e os rapazes é de cunho amoroso ou amical. Aline, entendendo a indireta e sem tentar disfarçar, diz claramente que os dois são seus “namorados”, logo, são sujeitos temáticos definidos pelo *fazer* sexual e amoroso, não pelo amical, o que surpreende a vizinha. No entanto, Aline vai mais longe e atribui outro papel temático a Otto e Pedro, a saber, o de “amantes”, que, diferentemente do de “namorados”, não tem um traço semântico que indica uma relação estável reconhecida socialmente, mas uma relação na qual o traço de luxúria é predominante. A vizinha, então, fica ainda mais estarecida e cai no chão. Por fim, o quarto papel temático aparece na fala de Pedro, que, ao chamar a vizinha de “velha”, ressalta a temporalidade supostamente antiquada do seu sistema de valores perante a prática de “ter dois namorados”. Assim, os papéis discursivos estão ligados, em geral, às isotopias temáticas da amizade (“amiguinhos”), do amor (“namorados” e “amantes”) e da idade (“velha”).

É preciso notar que existe, ainda, uma homologação progressiva entre os papéis temáticos de cada um dos quadrinhos e a figurativização visual do estado passional de *surpresa* da vizinha: no primeiro quadrinho, o papel temático de “amiguinhos” corresponde a uma expressão facial serena da mulher; no segundo quadrinho, o papel temático de “namorados” causa uma expressão facial de surpresa na vizinha, que arregala os olhos, fica de cabelos espetados, os dentes cerrados e o corpo endurecido; por fim, no último quadrinho, o papel temático de “amantes” está correlacionado ao desmaio da senhora, que além de manter as características somáticas do segundo quadrinho, ainda tem a língua estirada e os produtos do saco de compras espalhados pelo chão. Nesse caso, portanto, a homologação potencializa o efeito de surpresa na vizinha, por um lado, e o efeito humorístico no enunciatário, por outro.

A narratividade do enunciado gira em torno da performance de transgressão caracterizada pelo *fazer* poligâmico. Os três sujeitos figurativizados no nível discursivo como “Aline”, “Otto” e “Pedro” estabelecem entre si um contrato fiduciário afetivo para entrar em conjunção com o objeto de valor “família poligâmica”. Assim, o programa narrativo de base do trio entra em conflito com a manipulação de um destinador social transcendente que propõe, a seu turno, um programa de conjunção com a “família monogâmica”. Visto que os objetos de desejo do destinador e dos sujeitos são diferentes, a manipulação não acontece e a ação realizada é a da transgressão, na qual prevalece a modalidade do *querer* dos sujeitos em

detrimento do *dever* coletivo. A sanção é inserida no enunciado por meio da reação da “vizinha”, que, por compartilhar da axiologia do destinador transcendente, fica surpresa com a ação de transgressão dos sujeitos e desmaia. Nesse caso, a sanção negativa não é nem pragmática nem cognitiva, mas passional, atingindo o próprio julgador em vez dos sujeitos.

Logo, no que diz respeito à imagem da mulher, a prática poligâmica do ator “Aline” conota um *éthos* feminino transgressivo caracterizado pela isotopia temático-figurativa da jovialidade, ao passo que a prática passional sancionadora da “velha” conota um *éthos* feminino repressivo que está ligado à isotopia temático-figurativa da velhice. Todavia, não são apenas os *éthe* dos atores do enunciado, isto é, a “Aline” e a “velha”, que são conotados na tirinha, mas o próprio *éthos* do ator da enunciação, ou seja, o enunciador “Adão Iturrusgarai”. Ao mesmo tempo em que coloca o *éthos* feminino repressivo da “velha” no polo disfórico, ao fazer com que este seja o alvo do humor da tirinha, o enunciador também posiciona o *éthos* feminino transgressor de “Aline” no polo eufórico, transformando, assim, o efeito humorístico que tem em mãos em uma modalidade de *poder sancionador*. Portanto, ao projetar a categoria fórica no enunciado por meio do humor, o enunciador conota para si mesmo um *éthos* marcado por um perfil judicativo em que opera uma etização dominante e uma estetização recessiva (DISCINI, 2015). Ainda que se coloque no enunciado como um sujeito ético pressuposto, é preciso notar que a moralidade do enunciador difere da moralidade do discurso social dominante, pois aqui a prática que vem euforizada não é a da monogamia proposta pelo destinador social transcendente, mas sim a da poligamia realizada por Aline, Otto e Pedro.

#### 4.2 PERSONAGENS MASCULINOS E O *ÉTHOS* DO HOMEM

Em *Aline*, de Iturrusgarai, não é apenas a imagem da mulher que é continuamente retrabalhada nos diferentes episódios da série, na verdade, o mesmo acontece com a imagem do homem. Se, por um lado, as atitudes de Aline ou Linda, entre diversas personagens mulheres que não são tratadas aqui, produzem muitas vezes uma imagem feminina que difere dos padrões sociais convencionais, por outro lado, Otto, Pedro e alguns personagens homens também desenvolvem comportamentos que ajudam a traçar um tipo diferente de masculinidade.



Figura 6 – A brochada de Pedro e Otto



Fonte – Iturrusgarai (2010, p. 105)

Nessa tirinha, Pedro e Otto estão sentados na beira da cama fumando até que o primeiro diz: “Isso nunca me aconteceu antes!”. A cena e as palavras do rapaz instauram uma situação arquetípica do acontecimento da “brochada”. Tanto Aline quanto o enunciatário ocupam a mesma posição na qual esperam que Pedro vá repetir o discurso pré-programado de todo homem que perde a ereção na cama: “Vão dizer que nunca brocharam?”. Contudo, em vez de seguir o procedimento previsível, Pedro afirma: “Que nada... Nunca fumamos!”. Com isso, o personagem desmonta uma situação arquetípica, quebra ao mesmo tempo a expectativa de Aline e do enunciatário e, finalmente, produz o riso.

A construção do humor da tirinha em questão se apoia sobretudo em dois procedimentos discursivos. Primeiro, o ator “Pedro” utiliza uma fórmula pronta que tem um plano de expressão fixo e um contexto de uso bastante marcado (“Isso nunca me aconteceu antes!”) para subverter o seu sentido ao aplicá-la sobre a ação de “fumar” em vez de “brochar”. Em segundo lugar, isso faz com que tanto as palavras prontas quanto a imagem pressuposta ao enunciado do “homem potente que nunca admite a brochada” sejam desconstruídas e ridicularizadas. Assim, além de provocarem o efeito humorístico, esses dois procedimentos conotam o *éthos* de Pedro como o de um homem divertido que aceita a própria “falha” na cama, uma imagem bem distante do “homem ganhão” que fica se lamentando por não ter conseguido transar e, na tentativa de preservar a própria face de ser um sujeito “bom de cama”, fica insistindo que “Isso nunca me aconteceu antes!”.

Do ponto de vista do nível narrativo do percurso gerativo do sentido, Pedro e Otto são sujeitos que não possuem a competência modal necessária para realizar a performance que consiste em transar com Aline. Apesar de ambos agirem sob a cifra da modalidade do *querer*, eles não chegam ao *poder fazer*, permanecendo portanto com os papéis actanciais de *sujeitos virtualizados*. Sendo assim, os dois rapazes exercem um papel actancial muito diferente daquele que a axiologia social projeta sobre o padrão da masculinidade, segundo o qual os



homens sempre possuiriam uma competência modal completa, dotada do *querer, dever, saber e poder* transar com mulheres, ou seja, seriam sempre *são sujeitos realizados*.

Diferentemente, o que se vê na tira é que Pedro e Otto, não podendo cumprir o programa narrativo de base que consistia em entrar em conjunção com o valor do “prazer” investido na figura da “mulher”, partem para um programa narrativo alternativo que tenham competência para cumprir e que ainda assim lhes possa permitir alcançar o “prazer”, mesmo que ele esteja investido em uma figura diferente, o “cigarro”. A transferência de valor entre as figuras funciona, dessa maneira, como um programa narrativo de compensação, aquilo que na linguagem popular é chamado de “prêmio de consolação”. Logo, a prática de “fumar” não funciona aqui para reforçar a imagem do homem bem-sucedido que traga um cigarro após atingir o gozo sexual, pelo contrário, ela pretende ridicularizá-la.

O fato é que tanto a expressão “Isso nunca me aconteceu antes!” quanto a ação de “fumar” são empregadas na tirinha justamente com o objetivo de desconstruir o discurso e a imagem típicas do homem que está sempre sedento por sexo e que nunca admite a perda da ereção, afinal, quando ele brocha, é sempre pela primeira vez. Pedro, ao contrário, não nega que já brochou (“Que nada...”), e ainda faz piada disso (“Nunca fumamos!”). Assim, o *éthos* do “macho” dá lugar ao *éthos* do homem divertido que aceita a própria falibilidade.

Em outra tirinha de *Aline*, Iturrugarai aborda a imagem masculina a partir da questão da pornografia, da homossexualidade e do preconceito. Após serem convocados para o serviço militar, Otto e Pedro são obrigados a deixar o apartamento de Aline e a morar nas instalações do exército. Durante o período que passam lá, os dois acabam posando para uma revista gay chamada *Hot Cuecas*. Embora Otto e Pedro não estejam presentes na tirinha a seguir, é nesse contexto que ela se insere.

Figura 7 – Otto e Pedro posam para a revista gay *Hot Cuecas*



Fonte – Iturrugarai (2010, p. 16)

No primeiro quadrinho da tira, o narrador se coloca no enunciado e ao mesmo tempo instaura um narratário, o “você” a quem ele dirige a seguinte pergunta: “O que você faria se o

seu filho posasse nu pra uma revista gay?”. Obviamente que, por trás das posições de narrador e narratário, subjazem também o enunciador e o enunciatário como imagens do autor e do leitor logicamente pressupostas pela tirinha, que são desse modo levados a refletir sobre três isotopias temático-figurativas: o parentesco (“filho”), a pornografia (“posasse”, “nu”, “revista”) e a homossexualidade (“gay”). Logo abaixo da fala do narrador, a capa da revista *Hot Cuecas* vem figurativizada visualmente: um homem vestindo apenas uma cueca e com os braços apoiados na cintura.

Em seguida, nos três quadrinhos do meio, são apresentados atores que cumprem o papel temático-figurativo de “pais” e respondem à pergunta inicial da tirinha. Eles se encontram aí na etapa final do esquema narrativo, a sanção, ocupando a posição de julgadores de seus supostos “filhos”, que seriam os sujeitos do fazer “posar nu pra uma revista gay”. Os três “pais” julgam a performance de seus “filhos” como sendo negativa e por isso dizem que vão aplicar-lhes punições caracterizadas pela violência corporal (“expulsá-lo de casa a pontapés”, “cobri-lo de porrada até ele sangrar pela boca”, “torcer o pescoço dele”). Em relação à semiótica visual do texto, a violência dos atores “pais” vem marcada principalmente pelas seguintes figuras: os punhos fechados, os dentes cerrados, a transpiração e as linhas ao redor de suas cabeças indicando “calor”.

Por fim, no quarto e último quadrinho, surge o único ator “pai” a julgar o seu “filho” positivamente, dando-lhe a sanção cognitivo-passional do “orgulho”. Entre os quatro “pais”, o último é o único a ter uma expressão serena. A maneira como o ator do último quadrinho é figurativizado pela semiótica visual constrói um outro papel temático-figurativo, o do “lutador”, visto que ele calça tênis esportivo de cano alto, usa shorts, é careca, está sem camisa exibindo os músculos e sentado em cima de um banquinho em um ringue de luta.

Ora, o fato de o único ator entre os quatro “pais” a não ter um discurso violento ser justamente aquele que é figurativizado como um “lutador” é bastante significativo. Enquanto os atores dos três primeiros quadrinhos vestem roupas comuns mas defendem o discurso da violência, o ator do último quadrinho tem um posicionamento diferente, pois, apesar de vestir roupas de luta, ele afirma que “ficaria muito orgulhoso” de seu “filho”. Com isso, o enunciado consegue quebrar o estereótipo de que “todo lutador é violento” e gerar o humor, apontando, por outro lado, que “nem todo mundo que é violento aparenta ser”, como os três primeiros “pais”.

Ao reunir em um mesmo enunciado diversas isotopias temáticas como a violência, a homossexualidade, a pornografia e o parentesco, a tirinha utiliza o humor para contrastar a diferença comportamental entre homens que *não aparentam* ser violentos mas *são*, como os

“pais” que são homofóbicos sob o regime veridictório do *segredo*, e um homem que *aparenta* ser violento mas *não é*, como o “pai” do último quadrinho, cujo estereótipo de lutador homofóbico é da ordem da *mentira*. Portanto, essa tirinha constrói o *éthos* masculino a partir do jogo com as modalidades veridictórias, lembrando ao enunciatório o perigo de crer em estereótipos e julgar pelas aparências.

#### 4.3 ESTEREÓTIPO, LIBERDADE E REPRESSÃO

Em geral, a partir das tirinhas de *Aline* analisadas aqui, torna-se evidente que a oposição semântica fundamental que está em jogo na caracterização tanto do *éthos* feminino quanto do masculino é entre *liberdade e repressão*. Desde a primeira tirinha, quando Aline não se deixa manipular por Otto e propõe que o novo colega de apartamento seja “hermafrodita”; a segunda, quando ela prefere fazer um “teste do sofá” em vez de um “teste de QI”; a terceira, quando Otto e Pedro são qualificados como “monstros” ao declararem o seu amor por Aline, uma vez que a protagonista está interessada mesmo principalmente em sexo; a quarta, em que Linda quebra o estereótipo de que “mulher que tira foto nua é burra”; até a quinta, quando a relação poligâmica de Aline, Otto e Pedro faz a vizinha desmaiar, o que está em jogo é a euforização da liberdade e a disforização da repressão, de onde surge o tom de crítica humorística à moralidade conservadora. Desse modo, os valores libertários eufóricos relacionados às pulsões sexuais, ao predomínio da emoção sobre a razão, do sensível sobre o inteligível, são estendidos para o *éthos* feminino. Quando ocorre no enunciado alguma exceção em que a mulher representa os valores ligados à repressão, geralmente ela é disforizada, como a vizinha de Aline. O *éthos* masculino, por sua vez, também é euforizado quando está do lado dos valores libertários, é o que acontece, por exemplo, quando a “falha” de Pedro e Otto na cama é encenada como um direito à liberdade do homem de “brochar”, ao passo que o estereótipo do macho infalível é ridicularizado. Já, na última tirinha, o único *éthos* masculino euforizado é o do “pai” que aceita a nudez e a homossexualidade de forma liberal, sentindo “orgulho” de seu “filho” por posar para uma revista gay, enquanto o *éthos* homofóbico, violento e repressor dos outros “pais” é disforizado.

Assim, instaura-se uma tensividade de correlação inversa entre liberdade e repressão, na qual o aumento da força de uma implica o decréscimo da força da outra. De acordo com Zilberberg (2012), o esquema tensivo é formado por dois eixos: um eixo vertical da intensidade e um eixo horizontal da extensidade. O primeiro é dividido entre a tonicidade, que

pode ser átona ou tônica, e o andamento, que pode ser lento ou rápido. O segundo, por sua vez, subdivide-se entre a temporalidade, que pode ser abreviada ou alongada, e a espacialidade, que pode ser concentrada ou expandida. Projetados no esquema tensivo, os valores libertários eufóricos ocupam o eixo da intensidade, ao passo que os valores repressivos disfóricos se encaixam no eixo da extensidade. Portanto, quando a tonicidade e o andamento da liberdade aumentam, prevalece nos *éthe* da mulher e do homem a sensibilidade dos “estados da alma”. Todavia, quando a temporalidade e a espacialidade da repressão aumentam, predomina nos *éthe* feminino e masculino a inteligibilidade do “estado de coisas”. Isso explica, por exemplo, o contraste entre o *éthos* de Aline e o de sua vizinha: visto que os valores libertários são mais fortes em Aline, predomina nela um viés sensível de observação do mundo (DISCINI, 2015), e assim as pulsões sexuais podem aflorar e culminar em uma relação poligâmica com Otto e Pedro, relação essa que é sancionada negativamente pela vizinha, já que nela predominam os valores repressivos ligados a uma observação inteligível e judicativa do mundo.

O *éthos* feminino conotado para Aline geralmente é o da mulher que vive de acordo com o próprio desejo e a liberdade sexual, desconstruindo assim o estereótipo segundo o qual a mulher é inerentemente romântica e recatada. Já o *éthos* masculino conotado para Otto e Pedro é o do homem que declara abertamente o seu amor (mesmo sabendo que a parceira não se importa com isso, feito Aline), admite que brocha e posa nu para uma revista gay, bem diferente, portanto, do estereótipo segundo o qual os homens só pensam em sexo, possuem uma competência modal ilimitada na cama e evitam qualquer relação com o mundo gay. Construindo-se em oposição aos estereótipos culturais, as imagens femininas e masculinas dos atores do enunciado são ao mesmo tempo responsáveis por trazer para dentro da história em quadrinhos o interdiscurso social a respeito dos gêneros, de modo que a transcendência histórica possa assim ser alcançada a partir da imanência semiótica do texto (DISCINI, 2009). O interdiscurso, aliás, é essencial no enunciado, pois ele é o alvo do humor das tirinhas. De acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 233), “o ridículo é aquilo que merece ser sancionado pelo riso”. Ora, em *Aline*, aquilo que é ridicularizado são justamente os estereótipos de gênero engendrados no interior do interdiscurso social. Ao exercer o poder iconoclasta de seu riso contra tais estereótipos, o enunciador também acaba conotando para si mesmo um *éthos* específico, marcado pela etização dominante e a estetização recessiva, o que configura em última instância o papel aspectual do sujeito que tem um perfil judicativo de observação do mundo (DISCINI, 2015). Logo, enquanto elemento típico do gênero textual da história em quadrinhos, o humor do enunciador serve em *Aline* não só para ridicularizar os

valores repressivos estereotipados a respeito dos papéis de gênero e sexualidade, mas também para tentar manipular o enunciatário a entrar em conjunção com valores libertários que possibilitem renovar as imagens da mulher e do homem em sociedade.

## 5 O LOOK DE LAERTE: QUESTIONANDO A FABRICAÇÃO ESTEREOTIPADA DA IDENTIDADE VISUAL DE GÊNERO

Laerte Coutinho, nascida<sup>27</sup> em 1951, é uma artista brasileira que trabalhou como jornalista e desenhista de quadrinhos, tirinhas, cartuns e charges nas revistas *Sibila*, *Balão* (com Luiz Gê), *Banas*, *Placar*, *Ovelha Negra*, *O Pasquim* (com Angeli e Glauco), *Chiclete com Banana* (com Angeli), *Geraldão* (com Glauco), *Circo* (com Luiz Gê) e *Piratas do Tietê*, bem como nos jornais *Gazeta Mercantil*, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*. Ao longo de sua carreira, a artista criou diversos personagens marcantes, entre os quais os Piratas do Tietê, os Gatos, Deus, Overman, João Ferrador, Fagundes, Laerton, Suriá e, mais recentemente, Hugo/Muriel e Djalma.

No ano de 2010, Laerte adotou publicamente a transgeneridade e a travestilidade, incorporando o gênero feminino tanto visual quanto gramaticalmente. Em entrevista concedida ao jornalista Antenore (2010) para a extinta revista *Bravo!*, ela insere tal reviravolta em um contexto de crise, de busca tanto pessoal quanto artística, comentando que desde 2004 o seu trabalho partira para uma “fase mais filosófica” e lembrando ainda que por volta de 2001 e 2002 ocorrera o fim do seu terceiro e último casamento, bem como a morte de um de seus filhos em 2005. Aliás, é justamente em 2004 que Laerte abandona alguns de seus personagens consagrados e faz Hugo vestir-se de mulher em uma tirinha, chamando a atenção de um leitor praticante de *crossdressing* que lhe escreve para conversar sobre esse movimento. Apesar de tudo isso, a quadrinista conta que foi apenas em 2009 que se travestiu pela primeira vez e que visitou o Brazilian Crossdresser Club (BCC). No final de 2011, Laerte Coutinho, Letícia Lanz, Maite Schneider e Márcia Rocha cofundaram a Associação Brasileira de Transgenê@s (Abrat)<sup>28</sup>. Desde então, a cartunista tem se envolvido cada vez mais com a questão de gênero.

A proposta aqui é abordar e discutir a identidade visual de gênero a partir do look que Laerte exibiu em uma fotografia veiculada pela revista *Época* em novembro de 2012 (COUTINHO, 2012), na seção intitulada “Meu Erro”, na qual a cartunista diz se arrepender de já ter feito campanha eleitoral homofóbica para o movimento sindical nos anos 1980. Aspectos como foco, ângulo, luz e contraste, entre outros que poderiam ser relevantes para uma semiótica da fotografia, não serão abordados aqui, uma vez que o alvo específico a ser

<sup>27</sup> Aqui o gênero feminino é empregado para designar Laerte em respeito ao modo como ela se refere a si mesma.

<sup>28</sup> O caractere “arroba (@)” corresponde a uma tentativa de instituir na língua um gênero neutro, fenômeno bastante comum na linguagem da internet.

tratado é o look e a identidade visual de gênero, por isso virão à tona outros elementos, tais como vestimenta, maquiagem, penteado e assim por diante. A análise do look visa a destacar como a feminilidade é um efeito de sentido gerado de modo arbitrário e independente do sexo biológico, o que é acentuadamente demonstrado pela prática da travestilidade, que dessa maneira abre a discussão do gênero enquanto construção cultural.

Figura 8 – Laerte na seção “Meu Erro” da revista *Época*

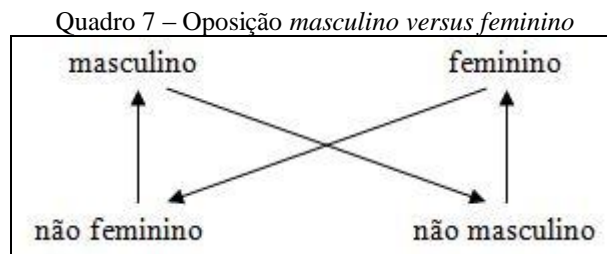


Fonte – Coutinho (2012)



## 5.1 A TRAVESTILIDADE E A GERAÇÃO DO SENTIDO

Tomando o percurso gerativo do sentido como ponto de partida para a análise do look de Laerte na revista *Época*, é possível perceber que a prática da travestilidade instaura no nível fundamental uma oposição semântica entre *masculino versus feminino*, que pode ser representada logicamente pelo seguinte quadrado semiótico:

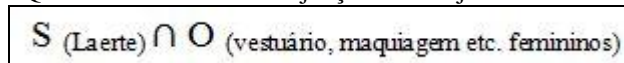


Fonte – Elaboração nossa

A relação semântica segue uma orientação sintática que parte do *masculino*, para o *nao masculino* até chegar ao *feminino*. No que diz respeito à categoria tímica, o *masculino* é o polo disfórico e o *feminino* é o eufórico, visto que a travestilidade, quando praticada por um ser humano do sexo biológico masculino, como Laerte, consiste na negação do *masculino* e na afirmação do *feminino*, de modo que o look final da cartunista pode ser caracterizado como um texto euforizante.

No nível das estruturas narrativas, a categoria semântica do *feminino* é convertida em valores integrados em diversos objetos que, no nível discursivo do texto abordado, assumem as figuras do “vestido”, da “sandália de tiras e de salto alto”, da “echarpe”, entre outros elementos. A questão das figuras do nível discursivo será abordada mais adiante, o essencial agora é notar que o sujeito está em busca de objetos investidos de valores femininos. Assim, o enunciado elementar que organiza o texto tem a seguinte estrutura narrativa:

Quadro 8 – Laerte em conjunção com objetos femininos



Fonte – Elaboração nossa

Todavia, esse enunciado de estado de conjunção, que representa o estágio final do texto e do look de Laerte, está correlacionado por pressuposição a outro enunciado de estado, caracterizado dessa vez pela disjunção com objetos investidos de valores masculinos, a saber:

Quadro 9 – Laerte em disjunção com objetos masculinos

$$S \text{ (Laerte)} \cup O \text{ (vestuário, maquiagem etc. masculinos)}$$

Fonte – Elaboração nossa

Logo, há, pressuposta ao texto-look de Laerte, a passagem de um enunciado de estado de disjunção com valores masculinos para um enunciado de estado de conjunção com valores femininos, sendo que tal passagem ocorre em virtude de um enunciado do fazer caracterizado pela transformação operada pela travestilidade. A regência de um enunciado de transformação sobre um enunciado de estado constrói, desse modo, um programa narrativo de base cujo sujeito de estado e do fazer é Laerte em busca da aquisição de objetos investidos de valores descritivos femininos, em outros termos, trata-se de uma performance de apropriação, que pode ser esquematizada assim:

Quadro 10 – Programa narrativo de Laerte

$$F \text{ (travestir-se)} [S_1 \text{ (Laerte)} \rightarrow S_2 \text{ (Laerte)} \cap O_v \text{ (vestuário, maquiagem etc. femininos)}]$$

Fonte – Elaboração nossa

Esse é o programa que caracteriza a etapa da ação do percurso narrativo do sujeito, cuja realização só é possível em razão de sua competência modal. No texto, Laerte encontra-se como um *sujeito realizado*, uma vez que já adquiriu, por meio dos objetos da vestimenta, da maquiagem, entre outros, os valores femininos, o que demonstra que a sua competência modal era completa, incluindo tanto o *querer* quanto o *saber* e o *poder fazer*.

No que diz respeito à manipulação, Laerte torna-se ao mesmo tempo o destinador-manipulador e o seu próprio destinatário<sup>29</sup>, “[...] condição para manifestar um comportamento ‘adulto’, cuja representação semiótica mais frequente é a de um ator que processa dentro de si as funções de destinador e destinatário-sujeito” (TATIT, 2007, p. 197). Isso significa que na etapa da manipulação o sujeito é o responsável por traçar para si mesmo quais serão os valores buscados na etapa da ação, com vistas à realização de uma ideologia e de um projeto de vida personalizados.

Conforme visto anteriormente, a condição para que Laerte se torne um *sujeito realizado* é a apropriação de valores femininos e a renúncia a valores masculinos. Nesse caso,

<sup>29</sup> Embora aqui seja utilizado o gênero feminino para designar Laerte, tendo em vista que as funções de “destinador”, “destinatário”, “julgador”, “enunciador”, “ator” etc. são categorias fixas da teoria semiótica, não faria sentido transformá-las em substantivos femininos, como, por exemplo, “destinadora”, “destinatária” etc., a não ser que isso fosse feito para indicar o caráter parcial de se utilizar o gênero masculino como genérico inclusive em conceitos teóricos. Como a discussão da terminologia semiótica neste momento ultrapassaria os objetivos traçados aqui, por ora ela será mantida.

o programa narrativo que “Laerte” enquanto destinador busca para si mesmo se opõe simetricamente aos valores almejados pelo destinador coletivo “sociedade”, que propõe que sujeitos do sexo masculino devam estar em disjunção com valores femininos e em conjunção com valores masculinos, ao passo que sujeitos do sexo feminino devam estar em disjunção com valores masculinos e em conjunção com valores femininos. No entanto, o destinador coletivo “sociedade” falha na atribuição de competência semântica ao destinatário “Laerte”, pois ele *não crê* nos valores propostos pela “sociedade”, julgando-os *falsos*, isto é, *não parecem nem são verdadeiros*. Sendo assim, o contrato narrativo social entre o destinador coletivo “sociedade” e o destinatário “Laerte” não é firmado, de modo que o ator “Laerte” encontra-se obrigado a sincretizar os actantes funcionais de destinador, destinatário e sujeito, estabelecendo um contrato narrativo individual consigo mesmo para dar um sentido à própria vida.

Desse ponto de vista, portanto, a manipulação pelo antidestinador “sociedade” não se concretiza, pois os valores investidos nos objetos do vestuário masculino são considerados pelo destinatário “Laerte” como sendo indesejáveis. De acordo com Barros,

A manipulação só será bem-sucedida quando o sistema de valores em que ela está assentada for compartilhado pelo manipulador e pelo manipulado, quando houver uma certa cumplicidade entre eles. [...]

Não se deixar manipular é recusar-se a participar do jogo do destinador, pela proposição de um outro sistema de valores. Só com valores diferentes o sujeito se safará da manipulação. (BARROS, 2007, p. 33)

“Propor um outro sistema de valores” é justamente o que faz Laerte, quando toma o papel de destinador e constrói uma ideologia própria fundada nos valores femininos. A condição da narratividade do look-texto de Laerte é, portanto, o rompimento com o contrato social e o novo contrato individual que é estabelecido em busca dos valores investidos no vestuário feminino, os quais são alcançados mediante o fazer de “travestir-se”.

Na etapa final da sanção, Laerte também vai ocupar a posição de julgador do seu próprio percurso, avaliando o fazer de “travestir-se” positivamente, pelo *reconhecimento* e pela *recompensa*, uma vez que os valores femininos foram alcançados por meio dos objetos do vestuário, da maquiagem, entre outros. Porém, do ponto de vista do antidestinador “sociedade”, o sujeito não aceitou nem cumpriu o contrato narrativo coletivo, optando por seguir uma ideologia e uma ação pessoais, de modo que, assim, ele seria julgado negativamente, por meio do *desmascaramento* e da *punição*, que tendem a se manifestar socialmente por meio do preconceito e da intolerância contra travestis. Visto que o

destinador-julgador “Laerte” e o antidestinador-julgador “sociedade” não compartilham a mesma axiologia, isto é, o mesmo sistema de valores, torna-se impossível encontrar uma resolução satisfatória para ambas as partes, de modo que se instaura no look travesti performatizado por Laerte um desdobramento polêmico da narrativa, em que a apropriação de valores por parte de um sujeito implica a renúncia a valores por parte do outro sujeito.

De modo geral, “travestir-se” caracteriza-se como um fazer que opõe, de um lado, o *querer* do indivíduo e, do outro, o *dever* imposto pela sociedade, deixando o sujeito dividido entre o desejo e a obrigação. No texto em questão, ao adotar publicamente a travestilidade, Laerte opta pela satisfação pessoal em detrimento da possível frustração decorrente da obediência aos valores sociais.

A passagem das estruturas do nível narrativo para aquelas do discursivo decorre da enunciação efetuada por Laerte. A enunciação se caracteriza aqui como um processo de montagem de um visual específico baseado na escolha do sujeito por determinadas peças de roupa, acessório, sapato, maquiagem, esmalte, penteado e assim por diante. Concluído esse processo, o resultado final é a construção de um look completo como um enunciado que traz em si as marcas da enunciação. Pelas escolhas que carrega, pelo sistema de valores que organiza e pela mensagem que transmite, esse look-enunciado que se manifesta como um texto visual constrói um discurso específico a partir do qual é possível traçar as estratégias argumentativas e depreender a imagem projetada de Laerte enquanto enunciador, o qual, por meio do seu *fazer persuasivo*, tenta criar um efeito de sentido de feminilidade e convencer o *fazer interpretativo* do enunciatário do aspecto eufórico dos valores femininos quando integrados em um sujeito do sexo masculino.

A enunciação do look de Laerte provoca o efeito de sentido de distanciamento, ou de *enunciado enunciado*, pois as categorias de pessoa, espaço e tempo projetadas são as do *ela, lá, então*. Em relação à pessoa da sintaxe discursiva, o distanciamento que a imagem de Laerte projetada no enunciado mantém do enunciatário pode ser percebido a partir de determinadas marcas, como, por exemplo, o olhar que se direciona para o horizonte em vez de focar o enunciatário e, ainda, a gestualidade dos braços cruzados e do rosto virado para cima, indicando uma falta de abertura à receptividade do observador. Quanto ao espaço e ao tempo, ambos são indeterminados e não figurativizados semanticamente, como é possível perceber pelo fundo branco da fotografia do look. Por meio do efeito de distanciamento, o enunciador visa a persuadir o enunciatário de que o look feminino construído por um sujeito do sexo masculino possui um aspecto veridictório universal, atemporal e não espacial, ou seja, como se a travestilidade fosse um fato que existiu, existe e sempre existirá.

No que concerne à semântica discursiva, o percurso temático instaurado é o do gênero, que nada mais é que o desdobramento, em um nível mais superficial, da oposição semântica fundamental do *masculino versus feminino*, de modo que o look de Laerte pode ser lido como um discurso questionador das categorias sociais que regem os comportamentos do homem e da mulher. O percurso temático do gênero é entrelaçado com o percurso figurativo da moda. Sendo assim, o que ocorre é que a categoria do *feminino* vai ser concretizada por diversas figuras da moda: o “vestido”, a “sandália”, a “echarpe”, o “anel”, o “batom”, o “esmalte”, os “brincos”, as “pulseiras” e as “flores” da estampa do vestido. O resultado final é a construção do papel temático-figurativo da “mulher”. O fato de Laerte, por meio da prática da travestilidade, ser capaz de gerar um efeito de sentido de feminilidade e construir para si o papel temático-figurativo da “mulher” demonstra que o gênero é uma construção semiótica e social que independe do sexo biológico. Resta, agora, analisar mais detidamente as semióticas figurativa e visual que regem o look da cartunista.

## 5.2 ASPECTOS FIGURATIVOS E VISUAIS DO LOOK

O look exibido por Laerte na foto veiculada pela *Época* apresenta a combinação dos seguintes sistemas de significação: o vestuário, incluindo roupas e acessórios; a maquiagem; a manicure e a pedicure; o estilo do cabelo; e, por fim, a gestualidade. Embora cada um desses sistemas possua uma articulação própria, eles funcionam conjuntamente para gerar um efeito de sentido global: a feminilidade. Além disso, tais sistemas de signos possuem uma dimensão figurativa que desde já deve ser distinguida da dimensão visual.

Em seu estudo sobre o “total look” de Chanel, Floch parte inicialmente de uma análise da semiótica figurativa para demonstrar de que maneira as peças desenhadas pela estilista francesa remetem ao mundo masculino e ao mundo do trabalho, assim como à busca da liberdade feminina. Em seguida, ele realiza uma análise específica da semiótica visual do “total look” de Chanel, com o intuito de apontar como as preferências pelo fechamento e pela linearidade, entre outras características, expressam uma visão clássica da moda. Durante a discussão, o teórico francês faz a seguinte observação:

[...] a semiótica visual é distinta da semiótica figurativa. Essa última consiste em evocar um significante do enunciado visual (superfícies coloridas, linhas, e assim por diante) utilizando uma “grade de leitura” culturalmente relativa. Ela é atualizada pela quebra de objetos visuais de acordo com uma forma de lexicalização, de modo

que representações do mundo sejam reconhecidas e nomeadas. [...] (FLOCH, 2000, p. 92, tradução nossa)<sup>30</sup>

Sendo assim, a semiótica visual é caracterizada pelas qualidades sensoriais dos objetos, como luz, cor, contraste, entre outras, ao passo que a semiótica figurativa é definida pelos formatos dos objetos que, inclusive, já foram lexicalizados pela semiótica verbal de acordo com a “grade de leitura” cultural, o que os torna reconhecíveis e nomeáveis. É desse modo, pois, que um conjunto de qualidades sensoriais da semiótica visual como “arredondado”, “brilhante”, “cor metálica” e “cavidade central”, por exemplo, adquire um formato específico dentro da semiótica figurativa e que, por fim, vem a ser lexicalizado na semiótica verbal sob o signo linguístico de “anel”, de acordo com determinada “grade cultural”. Conforme esse exemplo deixa claro, é em virtude da semiótica figurativa que se torna possível reconhecer em um look as unidades que o compõem, tais como “anéis”, “brincos”, “colares”, “saias”, “vestidos” e assim por diante.

A distinção entre semiótica visual e figurativa é importante pois direciona diferentes modos de abordagem do texto. Neste momento da análise, será abordada preferencialmente a dimensão figurativa dos sistemas de significação do look de Laerte, enquanto o aspecto visual será retomado posteriormente. Cabe agora, portanto, destacar e analisar quais são os signos figurativos que integram o look da cartunista.

Em relação ao sistema de signos do vestuário, as figuras que compõem o look são: um vestido longo sem mangas com estampa floral colorida (bege, preto, verde, laranja, amarelo e rosa), uma echarpe preta com franjas, sandálias douradas de salto alto com tiras, uma pulseira com faixas coloridas (verde, preto, laranja e amarelo), um anel preto no dedo anelar da mão direita, brincos vermelhos longos e arredondados e, finalmente, óculos com uma fina armação. Quanto à maquiagem, percebe-se o uso de batom vermelho e de sombra branca. Já, no que diz respeito à manicure e à pedicure, Laerte apresenta as unhas das mãos pintadas com uma cor escura e as dos pés sem esmalte. O cabelo é longo, na altura do ombro, liso e grisalho, penteado com as pontas para a frente. Por fim, em relação à gestualidade, Laerte faz a seguinte pose: cruza os braços, segurando o antebraço direito com a mão esquerda; posiciona a perna direita para frente, deixando o quadril tombar para o lado esquerdo; e inclina a cabeça e o olhar para cima. O look de Laerte, tal como descrito, é um texto que

---

<sup>30</sup> Citação original: “[...] visual semiotics is distinct from figurative semiotics. The latter relies on calling forth a visual statement’s signifier (coloured surfaces, lines, and so on) by using a culturally relative ‘reading grid’. It is actualized by breaking up visual objects according to a form of lexicalization, so that representations of the world are recognized and named. [...]”.

coordena sintagmas formados a partir dos paradigmas dos diferentes sistemas de signos já mencionados.

Enquanto sistemas de significação, o vestuário, a maquiagem, a manicure e a pedicure, o estilo do cabelo e a gestualidade possuem dois eixos: o sintagmático e o paradigmático. De acordo com Saussure (2012), as relações sintagmáticas se organizam *in praesentia* ao passo que as relações associativas se organizam *in absentia*, isso quer dizer, portanto, que o sintagma seleciona e presentifica no processo do texto as possibilidades virtuais oferecidas pelo paradigma do sistema. Assim, o look de Laerte é um texto composto dos sintagmas resultantes das seleções que ela enquanto enunciador faz das possibilidades oferecidas pelos paradigmas dos diversos sistemas de signos, isto é, o vestuário, a maquiagem etc. A título de exemplo, basta pensar que, a cada vez que vai montar um look, o enunciador é obrigado a selecionar, entre as diversas possibilidades que o código vestimentar oferece, determinados signos: uma “calça” ou uma “bermuda”, uma “camisa” ou uma “regata”, e assim por diante. É preciso lembrar ainda que as opções oferecidas são sempre específicas em relação a cada sistema de signos, assim, no que diz respeito ao código da maquiagem, por exemplo, as escolhas serão outras: “batom vermelho” ou “batom rosa”, “sombra preta” ou “sombra azul” etc. Logo, de tudo isso fica evidente que o look é, em geral, um processo textual que se realiza em função das virtualidades oferecidas pelos sistemas, sendo que o operador dessa transição é o enunciador.

Os signos figurativos do código vestimentar que são selecionados por Laerte-enunciador para “escrever” o seu look-texto “pertencem” ao “vestuário feminino”, como o “vestido”, a “echarpe”, as “sandálias” etc., e não ao “vestuário masculino”, como o “terno”, a “gravata” etc. Mas será possível afirmar que existe um vestuário “feminino” e um “masculino”? Para Saussure, os dois princípios que regem os sistemas de signos verbais são a arbitrariedade e a linearidade de seus significantes. Em relação aos sistemas de signos não-verbais do look de Laerte, o vestuário, a maquiagem etc., o princípio de linearidade dos significantes não se aplica, pois nesses sistemas a organização se dá pela simultaneidade. Entretanto, o princípio de arbitrariedade também se aplica a tais sistemas, pois não há nada em signos como “vestido” ou “terno”, por exemplo, que remeta necessariamente ao universo feminino e ao masculino respectivamente, tratando-se, portanto, de uma convenção social firmada pelo uso, e não pela natureza dos signos. Sendo assim, os efeitos de sentido de feminilidade ou de masculinidade que possam vir a ser gerados por tais signos são oriundos de um processo de conotação.

De acordo com Barthes (2006), que se inspira, nesse particular, na teoria de Hjelmslev (2009), a conotação pode ser definida pela seguinte fórmula: ( E R C ) R C. Esse esquema indica que um signo dotado de um plano de expressão e de um plano do conteúdo ganha como “conotador” um outro plano do conteúdo, dito “conotado”. Desse modo, no caso do vestuário, um “vestido” ou uma “echarpe”, por exemplo, são signos lexicalizados de uma semiótica figurativa e por isso já possuem um sentido denotativo. No entanto, quando tais signos passam a integrar uma conotação, além de manterem o sentido denotativo inicial, eles adquirem também um sentido conotativo. É o que acontece, por exemplo, com o signo “vestido”, que, além do seu sentido denotativo enquanto peça de roupa, possui também um sentido conotativo de “feminino”, em virtude do seu uso convencionalizado socialmente.

De modo geral, portanto, considerando o look de Laerte do ponto de vista da semiótica figurativa, é possível concluir que ele é um texto formado por diferentes sistemas de significação, a saber, o vestuário, a maquiagem, a manicure e a pedicure, o estilo do cabelo e a gestualidade, que funcionam conjuntamente para gerar um efeito de sentido de feminilidade por meio de um processo de conotação. Entretanto, conforme será demonstrado adiante, do ponto de vista da semiótica visual, o efeito de sentido de feminilidade é atingido por meio de um processo de semissimbolismo.

Ao final de *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit (Pequenas mitologias do olho e do espírito)*, Floch (1985) faz, também à luz de Hjelmslev (2009), uma reflexão sobre o que caracteriza o sistema semiótico e o sistema simbólico: o primeiro se define pela não conformidade entre os planos do conteúdo e da expressão, ao passo que o segundo apresenta uma conformidade total entre os dois planos. Os sistemas semissimbólicos, por conseguinte, são um meio termo entre os dois sistemas anteriores, e “[...] se definem, por sua vez, pela conformidade não entre elementos isolados dos dois planos mas entre categorias da expressão e categorias do conteúdo” (FLOCH, 1985, p. 207, tradução nossa)<sup>31</sup>. É em virtude dessa conformidade entre categorias da expressão e do conteúdo provida pelo semissimbolismo que a semiótica visual pode gerar significação.

Retornando à análise do look de Laerte, porém agora do ponto de vista específico da semiótica visual, é preciso deixar as figuras de lado e buscar as qualidades sensoriais responsáveis pelo efeito de sentido de feminilidade. Nota-se, em primeiro lugar, o predomínio das cores claras (verde, rosa, laranja, amarelo, bege e dourado) sobre as cores escuras (preto), dominando a região do vestido que se estende desde a cintura até a ponta dos pés e formando

---

<sup>31</sup> Citação original: “[...] se définissent, quant à eux, par la conformité non pas entre éléments isolés des deux plans mais entre catégories de l’expression et catégories du contenu”.



o ponto focal de todo o look. Na estampa, as flores se entrelaçam umas às outras, impedindo que um contorno exato separe cada uma das formas, de modo que a continuidade prevalece sobre a descontinuidade. A verticalidade impera sobre os mínimos detalhes: desde o salto alto e as tiras da sandália, passando pela silhueta do vestido comprido e não bufante, até as franjas da echarpe. Em relação à textura, o plissado predomina no vestido e no cachecol, dando a impressão de movimento e fluidez. O arredondado modela a ponta do sapato, o anel, o brinco, o decote e o recorte das mangas do vestido. Embora algumas partes estejam à mostra, como o pé direito, os braços e o pescoço, a maior parte do corpo permanece coberta.

Assim, do ponto de vista da semiótica visual, a significação do look de Laerte é obtida por meio de um semissimbolismo que relaciona a categoria do conteúdo do feminino às seguintes categorias da expressão: (1) cores claras, (2) continuidade, (3) verticalidade, (4) plissado, (5) arredondado e (6) predominantemente coberto. Tal mecanismo evidencia, portanto, uma visão específica do que seria a feminilidade para o enunciador.

Com a prática da travestilidade, Laerte produz um discurso questionador sobre o que define a identidade visual de gênero, pois a cartunista demonstra que, a partir de uma determinada configuração tanto da figuratividade quanto da visualidade de um look, um ser humano do sexo biológico masculino também é capaz de gerar um efeito de sentido de feminilidade. O resultado final é uma dupla denúncia: a arbitrariedade da identidade visual do feminino e do masculino e o gênero enquanto construção social em vez de biológica. Assim, o fato de a identidade visual de gênero ser uma convenção traz à tona toda uma problemática social, convidando à reflexão sobre o estereótipo.

### 5.3 ESTEREOTIPIA E IDENTIDADE VISUAL DE GÊNERO

Quando uma mulher está grávida, se o bebê for menino, o quarto será pintado de azul; se for menina, de rosa; e, se os pais quiserem manter a neutralidade, de amarelo. Quando crianças, as meninas podem usar laços, rendas, flores, lantejoulas, enquanto os meninos podem vestir calça e camiseta, ou, quando mais ousados, um boné. Na fase adulta, as mulheres podem usar saia, vestido, maquiagem, pintar as unhas dos pés e das mãos, ao passo que os homens podem usar calça, camisa, terno, gravata. Esse breve exercício de imaginação serve para mostrar que, desde o nascimento até a morte, os indivíduos em geral vivem de acordo com a dicotomia social de gênero masculino e feminino, a qual pode se manifestar de diversas maneiras, não só por meio da semiótica verbal, tal como nos morfemas de gênero {-o} e {-a} da língua portuguesa, mas também por meio da semiótica visual. Assim, no que diz

respeito aos artefatos que compõem a aparência externa dos seres humanos, como roupas, joias, estampas, tecidos, entre outros, cria-se na sociedade em geral uma divisão que os separa entre artigos “masculinos” e “femininos”, em vez de “unissex”, por exemplo, o que decorre claramente de uma construção cultural que visa a estabelecer e expressar uma distinção entre os dois gêneros por meio de dois estereótipos visuais interdefinidos: o “look masculino” e o “look feminino”.

Para Blikstein (2003), os estereótipos são “óculos sociais” que impregnam a percepção-cognição humana e condicionam a maneira como a realidade é concebida. De acordo com o pensamento do teórico brasileiro, o estereótipo é um modelo perceptivo constituído por um corredor isotópico que acopla traços discriminatórios e ideológicos. Os traços discriminatórios são aqueles que recortam a realidade em qualidades sensoriais, estabelecendo entre elas uma relação diferencial, tal como, por exemplo, azul / rosa. Já os traços ideológicos são responsáveis pela valoração das qualidades sensoriais como positivas ou negativas, por exemplo, azul positivo / rosa negativo, ou vice-versa. Dessa junção é formado o corredor isotópico por meio do qual se dá uma primeira significação de ordem perceptual que, quando generalizada, transforma-se em um estereótipo da percepção. Cumpre observar ainda que outro elemento essencial no conceito de estereótipo elaborado por Blikstein é a práxis, definida como o “[...] conjunto de atividades humanas que engendram não só as condições de produção, mas, de um modo geral, as condições de existência de uma sociedade” (BLIKSTEIN, 2003, p. 54). Assim, as diversas práticas cotidianas determinam a criação, a eliminação ou a modificação de diferentes estereótipos responsáveis por modelar as concepções de mundo que variam de sociedade para sociedade.

Na práxis social brasileira, o estereótipo visual do gênero masculino está associado à ausência de maquiagem; à ausência de esmalte nas unhas dos pés e das mãos; à presença de cabelo curto; e, por último, à presença de certos tipos de roupa, como terno e gravata, por exemplo, em detrimento de outras, como saia e vestido. Trata-se de um quadro geral que ignora as especificidades, como os homens que usam lápis de olho ou rímel, os que passam base ou esmalte nas unhas, os que deixam o cabelo comprido e assim por diante. Além disso, o estereótipo do look masculino é construído de modo diametralmente oposto ao do look feminino, que, por sua vez, está associado à presença de maquiagem; à presença de esmalte nas unhas dos pés e das mãos; à ausência de cabelo curto; e, por fim, à presença de certos tipos de roupa, como saia e vestido, por exemplo, em detrimento de outras, como terno e gravata. Tais estereótipos de looks masculinos e femininos são tão arraigados que podem

chegar a ponto de fazer com que homens e mulheres que não sigam esses padrões sejam socialmente percebidos como afeminados e masculinizadas, respectivamente.

Os looks masculino e feminino são estereótipos no sentido de constituírem imagens coletivas que definem o que é socialmente considerado uma expressão de cada um dos gêneros. Amossy e Herschberg-Pierrot (2011, p. 29) apontam o livro *Public Opinion (Opinião pública)*, lançado pelo publicitário estadunidense Walter Lippmann em 1922, como uma obra pioneira sobre os estereótipos. Para ele, o estereótipo é o resultado de um processo de economia que seleciona um traço característico de um objeto e generaliza-o de modo a formar um esquema fixo mental que filtra e categoriza a realidade. A partir daí, o estereótipo funciona como mediador das relações que os sujeitos mantêm com o mundo e com as outras pessoas, formando um horizonte de expectativas ligado a uma determinada imagem que se faz do outro: o professor tem um conjunto “x” de características, o engenheiro um conjunto “y”, o judeu um conjunto “z” e assim por diante. A estereotipia também não deixa de atingir as imagens sociais da mulher e do homem:

[...] Do mesmo modo, os comportamentos da mulher refletem os papéis sociais: aquilo que esperamos dela determina as suas maneiras de fazer e de ser. Ela aparece assim como preocupada com o bem-estar do seu ambiente e dedicada, enquanto os homens parecem mais desejosos de se impor e de controlar o seu ambiente. Não se trata aqui de traços inatos que definem a feminilidade como tal, mas dos efeitos da distribuição social dos papéis entre os sexos. (AMOSSY; HERSCHBERG-PIERROT, 2011, p. 40, tradução nossa)<sup>32</sup>

A estereotipia de gênero não diz respeito apenas ao comportamento, mas também à identidade visual que caracteriza o masculino e o feminino. Assim, existe socialmente um horizonte de expectativas generalizado sobre o modo como um homem e uma mulher deveriam se apresentar: que tipo de sapato, de peça de roupa, de pulseira, de colar, de chapéu, de perfume, de cabelo etc. um e outro podem usar.

Laerte, por meio da travestilidade, abandona o look masculino e adota o look feminino, questionando estereótipos visuais que caracterizam homens e mulheres. A inversão de looks comprova que os códigos que expressam sensorialmente a categoria de gênero são arbitrários e independem do sexo biológico. Em última instância, o que a dimensão estética do look de Laerte traz à tona é a relatividade da concepção de realidade, logo, uma dimensão

---

<sup>32</sup> Citação original: “[...] De même, les comportements de la femme reflètent des rôles sociaux : ce qu’on attend d’elle détermine ses façons de faire et d’être. Elle apparaît ainsi comme soucieuse du bien-être de son entourage et dévouée, alors que les hommes paraissent plus désireux de s’imposer et de contrôler leur entourage. Il ne s’agit pas là de traits innés définissant la féminité comme telle, mais des effets de la distribution sociale des rôles entre les sexes”.

ética que permite caracterizar a prática da travestilidade como uma poética, na medida em que abala uma visão de mundo cristalizada, propondo, em vez disso, um discurso a favor da liberdade de expressão visual de gênero.

## **6 O AMOR ENTRE CÍNTIA E ISTHAR: CONSTRUÇÃO DA NARRATIVIDADE E DOS MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA EM A *PRINCESA E A COSTUREIRA*, DE JANAÍNA LESLÃO**

O livro *A princesa e a costureira* foi lançado no Brasil em 2015, com texto de Janaína Leslão e ilustrações de Júnior Caraméz. Estreante na literatura infantil e juvenil, Leslão é formada em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Assis (UNESP Assis), onde participou do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre as Sexualidades. Ela foi conselheira eleita no Conselho Regional de Psicologia de São Paulo (CRPSP), entre 2010 e 2016, e atualmente trabalha no Sistema Único de Saúde (SUS), com questões relacionadas a gênero, sexualidade e violência. Caraméz é formado em Comunicação Social (Publicidade e Propaganda) pela Universidade de Sorocaba e já fez ilustrações para diversos livros infantis, entre eles *Nem borboleta, nem cobra, A menina que queria um elefante, Canguri, o destemido e Frutas: onde elas nascem?*. Em uma entrevista concedida ao blogue “Ser mãe é padecer na internet”, de Rita Lisauskas (2015), do jornal *O Estado de S. Paulo*, Leslão afirma que o livro estava pronto desde 2009, mas só foi publicado no final de 2015, em razão da dificuldade de encontrar uma editora que o aceitasse.

Com uma estrutura típica do gênero literário dos contos de fadas, o enredo do livro gira em torno de Cíntia, a princesa mais velha do reino de EntreRios, e sua irmã Selene. Desde que Cíntia nasceu, o seu pai e a sua mãe prometeram ao rei e à rainha de EntreLagos, do reino vizinho, que ela se casaria com o príncipe Febo, o único filho do casal. Preocupada com a situação, a Fada Madrinha da menina lhe lança um feitiço, profetizando que a princesa reconheceria o seu verdadeiro amor quando a pessoa certa tocasse em suas costas. Anos mais tarde, quando Cíntia e Febo já são adultos, começam os preparativos para o casamento. Então, a princesa resolve ir até o povoado para encomendar o seu vestido de noiva e, ao chegar à casa da jovem costureira Isthara, que havia se mudado para EntreRios com o seu filho de um ano de idade após a morte do marido na guerra, ela é recebida com entusiasmo. Depois de uma longa conversa, enquanto ajudava a princesa a subir em um banquinho para tirar as suas medidas, a costureira toca em suas costas e a profecia se cumpre: Cíntia reconhece em Isthara o verdadeiro amor. Desse momento em diante, a trama se desdobra em uma série de aventuras envolvendo diferentes personagens, que precisam lidar com diversos conflitos sociais e psicológicos.

## 6.1 ORGANIZAÇÃO DOS ELEMENTOS NARRATIVOS, SUBJETIVOS E MODAIS

Em geral, o modo de enunciação predominante no conto de fadas é a *debreagem* enunciativa, visto que as categorias de pessoa, espaço e tempo são, respectivamente, as do *ela*, *lá*, *então*, como fica evidente logo no primeiro parágrafo do livro: “Era uma vez uma princesa chamada Cíntia. Ela era a filha mais velha do rei e da rainha do reino EntreRios” (LESLÃO, 2015, p. 7). No trecho, a sintaxe discursiva é semantizada pelo ator “Cíntia”, pelo espaço do “reino EntreRios” e pelo tempo do “Era uma vez”, o qual remete a um vago e remoto momento de referência passado, anterior ao momento da enunciação. A *debreagem* enunciativa é responsável por causar o efeito de sentido de objetividade e distanciamento, já que os eventos do texto dão a impressão de relatarem a si mesmos, independentemente do enunciador e do enunciatário.

O ponto de partida da narrativa é o contrato fiduciário estabelecido entre os reis e as rainhas de EntreRios e EntreLagos para casarem os seus filhos, Cíntia e Febo, entre si. Logicamente, o contrato inicial entre as famílias reais se desdobra em mais dois contratos, entre elas e seus respectivos filhos: no primeiro, “o rei e a rainha de EntreRios” ocupam a posição de destinador-manipulador do sujeito-destinatário “Cíntia”, ao passo que, no segundo, “o rei e a rainha de EntreLagos” assumem a função de destinador-manipulador do sujeito-destinatário “Febo”, sendo que a performance exigida de ambos os sujeitos é o “casar-se”. Todavia, levando-se em consideração que a promessa de casamento é feita quando Cíntia e Febo ainda são crianças, por isso ainda não possuem competências modais completas, é importante notar que o contrato fiduciário entre as famílias reais é feito à revelia do *querer* dos sujeitos, selado exclusivamente em razão do *poder* dos destinadores. No conto, a justificativa dada para o casamento arranjado é “[...] manter os laços de amizade entre elas [as famílias] e, assim, preservar a paz entre seus povos. Ninguém do povo ou da realeza gostava de guerra e todos resolviam suas diferenças com conversas, por mais difíceis que fossem os assuntos” (LESLÃO, 2015, p. 7). A passagem mostra que a oposição fundamental que rege o sistema de valores tanto do segmento mais rico quanto do segmento mais pobre da sociedade, a “realeza” e o “povo”, respectivamente, é aquela entre a *guerra* e a *paz*, o que aponta, em última instância, para o fato de a verdadeira motivação do matrimônio entre Cíntia e Febo ser política. Aqui, fica claro que o casamento é uma estratégia para evitar a guerra, mesmo que isso implique colocar o livre-arbítrio da princesa e do príncipe em risco.

A obrigatoriedade do casamento imposto a Cíntia desde o seu nascimento acaba incomodando a Fada Madrinha. É por esse motivo que ela lança o feitiço que dá para a

afilhada a oportunidade de reconhecer o seu verdadeiro amor quando a pessoa amada tocar em suas costas. Portanto, na organização da narrativa, o ator “Fada Madrinha” faz o papel de adjuvante mágico do sujeito “Cíntia”, porque, ao transferir para a princesa o objeto de valor modal do *poder saber* quem é o seu amor de verdade, a fada contribui para o aperfeiçoamento da competência de sua afilhada. Contudo, o poder dado a Cíntia só se manifesta posteriormente, na casa da costureira Istar, por isso, no início da narrativa, a princesa tem dificuldade de decidir se Febo é ou não é o seu amor verdadeiro.

Muito tempo depois, quando Cíntia e Febo já são adultos, as famílias dos reinos de EntreRios e EntreLagos se reúnem, durante um verão, a fim de marcar a data de casamento dos dois jovens para o último sábado da próxima primavera. Diante da iminência do matrimônio, a princesa começa a questionar o sentimento que nutre por Febo: “A princesa Cíntia não sabia do encantamento da Fada Madrinha, mas perguntava a si mesma se Febo era o seu verdadeiro amor. Como ter certeza?” (LESLÃO, 2015, p. 10). A incerteza da jovem pode ser definida pela modalização veridictória como um *não saber* se o que sente pelo príncipe é um amor da ordem da *mentira, parece mas não é*, ou da ordem da *verdade, parece e é*. Logo, conforme Cíntia cresce, o seu *fazer interpretativo* começa a entrar em conflito com o *fazer persuasivo* de seus pais, de maneira que as modalidades do *ser/parecer* e do *crer* entram em crise, afetando os estados passionais da princesa.

A dúvida de Cíntia em relação ao que sente por Febo é amenizada por dois episódios da narrativa: o sonho com a Fada Madrinha, no qual ela aparece junto de uma pessoa com o rosto encoberto, que é o verdadeiro amor da princesa, e o ensaio do baile de casamento, quando o príncipe toca nas costas de Cíntia. Após o primeiro episódio, a princesa se sente “mais tranquila” e, depois do segundo, experimenta uma “sincera alegria” e fica “conformada em ter como marido o seu grande amigo” (LESLÃO, 2015, p. 11). Desse modo, Cíntia passa de um estado inicial de incerteza tenso para um estado “mais tranquilo”, resultando nas paixões da “alegria” e da “conformação” com o matrimônio. Do ponto de vista passional, trata-se de um percurso no qual a princesa parte do estado de espera de um objeto de valor cognitivo, o *querer saber* se Febo é o seu amor verdadeiro, para *poder fazer* ou não a performance do casamento, o que gera a incerteza. No entanto, como Cíntia não tem o *poder saber* o que realmente sente por Febo, ela entra em um estado de falta cognitiva, que é resolvido pela “alegria” e pela “conformação em ter como marido o seu grande amigo”. Portanto, em virtude dessa sua falta cognitiva e de sua incompetência modal, a solução encontrada pela princesa é a “conformação” com a *amizade*, não com o *amor verdadeiro*. Sendo assim, Cíntia entra em um novo estado de espera, o do *crer ser* feliz com um

casamento motivado pela *amizade* por Febo, o que gera os simulacros de confiança e de satisfação antecipadas em relação ao matrimônio. Na verdade, a princesa tem, sim, o *poder saber* se Febo é o seu verdadeiro amor, pois esse valor modal lhe foi concedido pelo feitiço da Fada Madrinha, porém Cíntia não sabe disso, de modo que o seu dom permanece *imane*nte durante a parte inicial da narrativa, só se tornando *aparente* mais tarde, quando a profecia se cumpre.

Conformada em se casar com o príncipe, Cíntia vai com sua irmã mais nova Selene até o povoado para encomendar o vestido de noiva. Na casa da costureira Istar, cansada de esperar a longa conversa entre as duas mulheres, Selene resolve sair para dar um passeio. Enquanto isso, ao ajudar Cíntia a subir em um banquinho para tirar as suas medidas, Istar toca a mão em suas costas e a profecia da Fada Madrinha se cumpre. A magia do feitiço é descrita pelas figuras de uma “luz” que invade toda a sala e um “redemoinho de vento” que gira Cíntia e Istar ao redor do ambiente. Na volta para o castelo, Cíntia conta o que aconteceu para Selene e confessa que “[...] seu amor verdadeiro não era Febo nem nenhum outro homem. Tudo tinha se revelado naquela tarde: seu amor era Istar” (LESLÃO, 2015, p. 17). Portanto, é somente nesse momento que o valor modal que a Fada Madrinha lhe tinha dado de presente, o *poder saber* quem é o seu verdadeiro amor, manifesta-se, fazendo com que Cíntia descubra que o sentimento que nutre por Febo é um *amor ilusório*, pois o seu *amor verdadeiro* é Istar.

A descoberta deixa Cíntia dividida entre dois sentimentos opostos, o *dever* de se casar com Febo por *amizade*, apenas para cumprir a promessa, e o *querer* se unir a Istar, o seu *amor verdadeiro*. No conto, a princesa expressa o seu conflito passional ao longo da conversa com Selene, voltando da casa de Istar:

Cíntia começou a chorar porque temia pelo futuro incerto de todos. Disse à irmã que os reis e as rainhas não a perdoariam por descumprir um compromisso assumido por eles há muito tempo. Pensava que o povo de EntreRios deixaria de amá-la. Que magoaria Febo, seu melhor amigo. Para piorar, a tradição dizia que uma mulher tinha que amar um homem. E agora, seria jogada na rua por amar uma mulher? Seria condenada a um casamento forçado apenas para cumprir o que era esperado pela tradição? Como faria para que todos entendessem que esse amor era tão amor quanto outros amores? Seria melhor fugir do reino? (LESLÃO, 2015, p. 19)

O “choro” e o “temor” de Cíntia são manifestações de estados passionais decorrentes do fato de a princesa antecipar a decepção e a insatisfação que causaria a todos caso ela quebrasse o contrato de casamento com Febo ao escolher ficar com Istar. Assim, a princesa sente culpa e imagina que o destinador-manipulador inicial do contrato, “os reis e as rainhas”,



julgaria a sua performance negativamente e não lhe concederia o “perdão” por isso, podendo inclusive aplicar a sanção pragmática de “jogá-la na rua”. Ela imagina também que poderia provocar em Febo a afeição negativa da “mágoa” e que o ator coletivo “povo de EntreRios” poderia puni-la com a privação de seu “amor”. Então, Cíntia começa a questionar o sistema de valores sociais dominante, expresso no nível discursivo pelo tema da “tradição”, que prescreve o “amor” apenas entre os papéis temático-figurativos do “homem” e da “mulher”. Desse modo, a princesa estabelece um programa narrativo para si mesma, o *fazer crer* que o amor que sente por Istar é “tão amor quanto outros amores”. Nesse momento, o ator “Cíntia” passa a sincretizar, além da função actancial de sujeito, também a de destinador-manipulador, formando a sua ideologia pessoal conforme ganha maturidade e independência do destinador-manipulador inicial, “os reis e as rainhas”.

Selene ouve atentamente as palavras de Cíntia e fica do seu lado, aproveitando a oportunidade para declarar que ama Febo. Logo, a irmã mais nova também começa a questionar a tradição, pois “[...] todos diziam que quem deveria se casar com o príncipe era a princesa mais velha. Sofria muito quando pensava que quem viveria com seu amado seria sua própria irmã [...]” (LESLÃO, 2015, p. 19). Dessa maneira, visto que Selene tem o objetivo de conquistar Febo, ela passa a atuar como adjuvante de Cíntia ao longo da narrativa, assim como a Fada Madrinha.

No outono, Cíntia e Selene se reúnem em um jantar com seus pais para informá-los sobre o que aconteceu entre a princesa mais velha e a costureira enquanto estavam no povoado, por isso pedem que todos os empregados do castelo saiam da sala. O ponto de vista do narrador no momento em que ele descreve essa cena é *exterior* à sala de jantar, focalizando principalmente “a angústia de quem esperava do lado de fora” (LESLÃO, 2015, p. 20), de modo que o enunciatário é privado de *saber* o andamento da conversa entre os integrantes da família real, o que provoca o efeito de sentido de *suspense*. A retomada do enredo só ocorre quando o narrador transfere a voz para o “rei” enquanto interlocutor em discurso direto: “Foi então que, repentinamente, as portas se abriram e o rei ordenou aos guardas: – Prendam a princesa Cíntia na torre do castelo!” (LESLÃO, 2015, p. 20). A sentença do rei expressa a fase da sanção do esquema narrativo canônico do percurso gerativo do sentido. Nesse trecho, o destinador-manipulador “rei”, que agora ocupa a função de destinador-julgador, aplica no sujeito “Cíntia” a punição de entrar em disjunção com o objeto de valor da *liberdade*, pois ele interpreta que o sujeito quebrou o contrato narrativo inicial ao não cumprir a performance do casamento com o príncipe Febo.

Tentando impedir que Cíntia seja presa, a rainha de EntreRios fere acidentalmente o peito na lança de um dos guardas. A mãe da princesa não concorda, portanto, com a punição que o seu marido aplica na filha, o que cria uma cisão na função actancial do destinador: se, por um lado, no começo da narrativa, “o rei e a rainha de EntreRios” ou “a família real”, conforme as palavras do enunciador, atuam sincreticamente como um ator coletivo, ocupando a função de destinador-manipulador para forçar Cíntia ao casamento, por outro, na metade da narrativa, o sincretismo se desmancha, pois o ator “rei” faz o papel de um destinador-julgador malevolente, ao passo que o ator “rainha”, discordando da punição, tenta impedir que Cíntia seja enclausurada.

Diante da prisão de sua irmã e do ferimento de sua mãe, Selene foge do castelo e vai até a casa de Istar para avisá-la que Cíntia se recusou a casar com o príncipe Febo e por isso o seu pai mandou os guardas trancarem a princesa na torre do castelo. Em seguida, Selene parte para o reino de EntreLagos com o intuito de explicar a situação para Febo. Esses dois programas narrativos destacam o percurso da princesa mais nova como adjuvante de Cíntia, principalmente durante a conversa com o príncipe, quando Selene, defendendo o seu próprio interesse e o da irmã, tenta *fazer crer* que o cancelamento do matrimônio não é disfórico, ao mesmo tempo em que procura evitar que Febo se torne um julgador malevolente: “Ela desejava explicar os acontecimentos com suas próprias palavras a Febo, para que ele pudesse compreender os fatos com seu coração e, assim, não julgar Cíntia e nem desejar mal à família EntreRios pela recusa do casamento tão aguardado” (LESLÃO, 2015, p. 21). Além disso, a princesa mais nova pede ajuda a Febo para se esconder, pois está decidida a somente voltar para casa quando o pai libertar a irmã. Desse modo, Selene apela para as *paixões de benquerença* do príncipe: primeiro, ela pede para Febo compreender Cíntia “levando em conta todos os anos de amizade entre eles” e, depois, defende que “o amor é sempre bonito”, inclusive entre “costureiras e princesas” (LESLÃO, 2015, p. 23). Aqui fica claro que o *fazer persuasivo* de Selene tenta induzir Febo a acreditar em seu sistema de valores para transformá-lo em um adjuvante seu e de sua irmã.

O príncipe Febo pede tempo para lidar com tanta informação, porém logo em seguida aproveita a chance para confessar o seu amor por Selene. O sentimento do príncipe, que até esse momento da narrativa permanecia oculto, pode ser definido pelas modalidades veridictórias como um *amor secreto*, ou seja, um amor que *não parece, mas é*. Com essa revelação, Selene passa de “um sentimento de profunda tristeza” para “uma alegria que pensou que nunca iria sentir” (LESLÃO, 2015, p. 24). A mudança de estado passional ocorre porque a princesa se torna um sujeito realizado, o qual abandona um estado de *querer* mas

*crer não poder* ficar com Febo, para entrar em um estado de conjunção com o objeto de valor desejado, isto é, o amor correspondido do príncipe. Portanto, Febo e Selene formam um casal, nutrindo “o desejo de que Cíntia e Istar também pudessem viver o amor que sentiam” (LESLÃO, 2015, p. 24). Isso demonstra que, a partir de um *querer ser*, os dois se instauram como sujeitos virtuais para que a performance da união entre Cíntia e Istar venha a ser realizada. Assim, o príncipe atende ao pedido anterior de Selene, ajudando-a a se esconder na casa de uma família em meio à floresta, até que ambos tenham condições de libertar Cíntia da prisão.

Posteriormente, no inverno, o rei de EntreRios, após mobilizar os médicos do reino para tentar curar a sua esposa e não obter nenhum resultado satisfatório, tem a ideia de oferecer a mão da princesa Cíntia em casamento para quem conseguisse fechar o corte no peito ferido da rainha. Tal oferta é uma manipulação por *tentação*, já que o rei destina o seu *poder querer fazer* a um sujeito indeterminado na esperança de que ele venha a realizar a performance de curar a rainha em troca da mão de Cíntia como recompensa. Com isso, o monarca resolveria de uma só vez duas questões que o incomodam: a morte iminente da rainha e a união da princesa com a costureira. É interessante notar a *ironia do poder*, pois, se Cíntia foi castigada ao romper o contrato de casamento com o príncipe Febo por amor a Istar, o rei, ao contrário, considera-se no direito de romper justamente o mesmo contrato por amor à rainha, demonstrando que, em última instância, de acordo com sua visão de mundo, o seu amor valeria mais que o da filha. Ademais, o rei espera contar com a compreensão da família do reino vizinho pela sua quebra de contrato: “[...] daria a mão de Cíntia em casamento para quem curasse a rainha. Ele abriria mão do desejo de unir os dois reinos para salvar sua amada esposa. Rei e rainha de EntreLagos certamente compreenderiam a situação” (LESLÃO, 2015, p. 27). Cíntia, embora presa na torre do castelo, ouve o boato dos guardas e descobre os planos de seu pai.

Então, a Fada Madrinha aparece no último dia de inverno e utiliza os seus poderes mágicos para mandar uma brisa dizer a Febo que este precisa ajudar a princesa mais velha. O rapaz cavalga até o reino de EntreRios e, com o auxílio de um dos guardas, consegue chegar até a torre do castelo. Lá, o príncipe dá notícias de Selene para Cíntia e relata que, durante o outono, Istar tentou conversar com o rei, porém sem sucesso, e “[...] que, durante todo o inverno, a costureira entrava na fila que se formava em frente ao castelo de pessoas que se propunham a tentar curar a rainha, mas que o Rei, cheio de ira, mandava que os guardas a atirassem na lama” (LESLÃO, 2015, p. 31). A paixão da *ira* revela que o rei se tornou um sujeito malevolente, que tenta reparar a falta gerada pela quebra do contrato de casamento

entre Cíntia e Febo por meio de atitudes violentas, como “atirar Istar na lama”. Assim, o pai da princesa efetua um percurso passional que parte da confiança e da satisfação antecipadas por um casamento em estado *virtual*, até a decepção e a insatisfação resultantes de uma quebra de contrato *real*, o que explica a sua conversão de destinador-manipulador para antissujeito da narrativa.

Após a conversa, Febo vai embora e deixa Cíntia intrigada com o fato de Istar entrar todos os dias na fila de pretendentes para curar a rainha, mesmo sendo jogada na lama por ordem do rei. Com o objetivo de fazer o pai dar uma chance para a costureira, Cíntia o convoca para uma reunião: “A princesa lembrou ao pai que ele [...] poderia estar perdendo a única oportunidade de salvar a esposa [...] e disse que, caso ela viesse a morrer, ele seria o único responsável” (LESLÃO, 2015, p. 32). Nesse trecho, a estratégia argumentativa utilizada por Cíntia para convencer o seu pai a deixar Istar tentar salvar a rainha é a *provocação*, definida modalmente como um *saber dever fazer*, já que, ao transferir para o rei a culpa pela possível morte da esposa, a princesa constrói uma imagem negativa para o sujeito, obrigando-o a fazer a performance desejada. As palavras de sua filha surtem efeito, pois logo em seguida o patriarca manda os guardas trazerem a costureira até o castelo.

Ao entrar no quarto do rei e da rainha de EntreRios, Istar revela que herdou de sua família uma agulha de ouro mágica com o poder de costurar todos os tipos de tecidos, por isso acredita ser capaz de curar a rainha. Então, tirando um fio de seu cabelo e colocando na agulha, ela começa a costurar a ferida no peito da rainha, que ao final cicatriza por completo. A ação de Istar é motivada pelo desejo de *querer fazer bem* à mãe de Cíntia, logo, ela ocupa inicialmente a posição de um *sujeito benevolente virtualizado*. Tendo em vista que a agulha mágica é um instrumento que qualifica o sujeito, dando-lhe o *poder fazer bem* à rainha, a costureira passa, então, a ser um *sujeito benevolente atualizado*. Por fim, quando cumpre com sucesso a performance de costurar o peito da senhora enferma, fazendo-a entrar em conjunção com o valor da vida, Istar se torna um *sujeito benevolente realizado*. Desse modo, a costureira efetua um percurso oposto ao do rei de EntreRios, que, ocupando a posição de um sujeito malevolente, age de acordo com *o querer e o poder fazer mal*, por exemplo, trancando Cíntia na torre do castelo e jogando Istar na lama todas as vezes nas quais ela entrava na fila de pretendentes para salvar a rainha, situação que só muda graças à provocação anterior efetuada por sua filha.

A ação da costureira Istar, entretanto, não é completamente altruísta, pois, desde o começo do inverno, ela ia até o portão do castelo tentar realizar a performance de salvar a rainha justamente com o objetivo de ganhar como recompensa a mão da princesa Cíntia em

casamento, conforme o rei prometera por meio da estratégia de manipulação por tentação. Entre os diversos pretendentes que tentaram curar a rainha, como "[...] magos, feiticeiros e demais profissionais que cuidavam da alma e do corpo [...]" (LESLÃO, 2015, p. 27), somente a costureira foi capaz de realizar a performance com sucesso. Apesar disso, durante a fase da sanção, o rei se nega a cumprir o trato, já que, em vez de dar para Istar a mão da princesa como recompensa pela cura de sua esposa, ele prefere oferecer uma contraproposta: “– Costureira, como agradecimento por seu feito, mandarei construir para você a casa mais bela de todo o vilarejo. E você nunca mais precisará trabalhar porque todas as suas despesas e de seu filho serão pagas pela família real enquanto você for viva!” (LESLÃO, 2015, p. 34). Diante dessa oferta, Istar tem a opção de entrar em conjunção com a riqueza e em disjunção com Cíntia, ou vice-versa. O embate entre o pai da princesa e a costureira tem como estrutura profunda o *tópos* literário clássico da tensão entre *o dinheiro e o amor*, visto que, em última instância, o verdadeiro objetivo da contraproposta do rei é comprar o amor de Istar por Cíntia para impedir a união entre as duas. Como a costureira recusa a oferta e insiste em se casar com a princesa, o rei descarta a recompensa e aplica-lhe uma punição, mandando os guardas jogarem a moça na lama novamente.

No trajeto de volta para casa, Istar se depara com os camponeses do vilarejo de EntreRios, que, como já tinha anoitecido e ela ainda não havia retornado, caminhavam com tochas em direção ao castelo para buscar notícias da costureira. Vendo a moça toda enlameada, eles perguntam o que houve e, após o relato de Istar, todos ficam indignados. Então, enquanto atores do nível discursivo, “os camponeses” passam a atuar, do ponto de vista narrativo, como um sujeito coletivo que julga as performances do rei e da costureira: “Eles entenderam a decepção do rei nos primeiros dias, mas também reconheceram o verdadeiro amor de Istar pela princesa ao vê-la enfrentar a lama todos os dias” (LESLÃO, 2015, p. 36). No excerto, o *fazer interpretativo* dos camponeses considera que o estado passional de “decepção” do rei é compreensível, já que, no início de seu percurso narrativo, o monarca estava em conjunção com os valores modais do *querer ser* e do *crer ser* do casamento entre Cíntia e Febo, porém, ao final do percurso, com a quebra do contrato, ele descobre que a realização do seu querer é impossível e as suas crenças são infundadas. Por outro lado, mediante a *aparência* do *fazer* da costureira, isto é, “enfrentar a lama todos os dias”, os camponeses avaliam a *imanência* do sentimento de Istar por Cíntia, concluindo, de acordo com as modalidades veridictórias, que se trata de um *amor verdadeiro*, que *parece e é*. Para as pessoas do vilarejo, “[...] agora, que [Istar] salvara a vida da rainha, nada mais justo do que o rei honrar sua palavra, por mais diferente que fosse a situação. E ele ainda estaria

satisfazendo o desejo das duas moças” (LESLÃO, 2015, p. 36). Portanto, o fato de, no momento da *sanção*, o rei descumprir a palavra dada na etapa da *manipulação*, mesmo que a costureira tenha cumprido a *ação* de salvar a rainha com êxito, é interpretado disforicamente pela população, a qual crê em valores que, no nível discursivo, aparecem sob a forma dos temas da “justiça” e da “honra”. Assim, terminada a sanção cognitiva do monarca, que culmina no seu *desmascaramento*, já que “decepcionados, os camponeses começaram a falar entre si que aquele homem de coração duro não parecia ser o rei que conheciam” (LESLÃO, 2015, p. 38), começa a sua sanção pragmática, pois a população resolve aplicar uma *punição* no pai da princesa: “Num levante, saíram para invadir o castelo e castigar o rei. Istar tentou impedir, mas foi em vão” (LESLÃO, 2015, p. 38). O percurso narrativo dos camponeses demonstra, em suma, que o poder do rei não é ilimitado, porque ele está sob a constante vigilância da sociedade.

Durante a invasão do palácio, o povo começa a arrancar as lanças dos soldados e a procurar pelo rei. Com o auxílio do guarda que anteriormente ajudara Febo a se encontrar com Cíntia na torre do castelo, Istar pega uma passagem secreta e chega ao aposento real no momento em que os camponeses avançam em direção ao rei com tochas e lanças na mão. Colocando-se na frente dele, a costureira profere um discurso no qual utiliza o seu *fazer persuasivo* para gerar um *não fazer* por parte dos camponeses: “– Parem todos! – gritou – Não percebem que estão querendo corrigir uma injustiça com outra?” (LESLÃO, 2015, p. 39). De acordo com a argumentação da moça, o fato de o povo *querer* corrigir a injustiça que o rei cometeu antes contra ela e Cíntia não justifica *fazer* agora uma nova injustiça contra o próprio rei, porque, dessa maneira, do ponto de vista lógico, *os meios contradizem os fins*. Na continuação de seu discurso, Istar apela para o lado emocional dos aldeões, defendendo, como um sujeito benevolente, os valores da *vida* e da *paz*, por isso ela condena a mudança de estado dos camponeses, alegando que, assim como o rei fora afetado pela paixão da *ira*, eles também se tornaram sujeitos malevolentes cuja competência modal é dotada do *querer fazer mal*: “[...] vejo que a ira que começou no coração do rei de EntreRios espalhou-se por todo o reino. Vocês eram gente pacífica, mas agora querem ferir uma pessoa” (LESLÃO, 2015, p. 39). Após o discurso da costureira, os camponeses se convencem quanto ao seu *dever não fazer mal* ao rei; por isso, sentindo a paixão da *vergonha*, finalmente baixam as armas.

Em seguida, o rei de EntreRios elogia a coragem e a bondade de Istar, já que, por duas vezes, ela evitou que diferentes sujeitos entrassem em disjunção com a vida: primeiro, ao costurar o peito ferido da rainha com a agulha mágica e, agora, convencendo os camponeses a não matarem o rei. Logo, nesse momento da narrativa, o monarca dá para a costureira a

sanção cognitiva positiva do *reconhecimento*, tentando retificar a sanção negativa que lhe aplicara anteriormente, ao mandar os guardas jogarem Istar na lama mesmo depois de ela ter curado a rainha. O fato de o rei se retratar somente após correr o risco de ser morto pelos camponeses indica que, no fundo, a transição de uma sanção negativa para uma positiva dada à costureira não ocorre por livre e espontânea vontade do patriarca, mas por pressão popular: é em virtude da manipulação por *intimidação*, definida modalmente como um *poder dever fazer*, que o povo consegue obrigar o rei a mudar a sanção de Istar. Embora a moça tenha dissuadido os camponeses de ferir o monarca, ele *sabe* que a população é um sujeito atualizado com o *poder* de matá-lo. Sendo assim, a mudança de atitude do rei é ocasionada, no limite, não por um forte senso de moralidade, mas pelo medo de morrer.

Dando continuidade à sua retratação, o monarca ordena que os guardas soltem Cíntia da torre do castelo. Quando a princesa entra no aposento real, o rei pede desculpas indiretamente para a filha ao fazer uma avaliação de seu próprio comportamento: “– Cíntia, creio que todo o mal que se abateu sobre nossa família foi em consequência de eu não ter respeitado seu amor por Istar. Hoje compreendo que nada vale mais do que este sentimento. Eu quase perdi minha amada e fiquei sem o amor de minhas filhas e de meu povo” (LESLÃO, 2015, p. 40). Portanto, independentemente da motivação original, arrependimento verdadeiro ou medo da pressão popular, ocorre uma mudança no sistema de valores do rei, pois agora o *amor*, inclusive entre duas mulheres, como Cíntia e Istar, passa a ser um valor eufórico, já que, de acordo com o seu *fazer interpretativo*, o monarca *crê* que não ter respeitado esse sentimento tenha gerado as ações malevolentes que aconteceram com sua família. Ademais, o pai da princesa reconhece que, por conta disso, quase entrou em disjunção com o valor do *amor* investido em diferentes sujeitos: a sua “amada”, as suas “filhas” e o seu “povo”.

Por fim, para completar o seu percurso narrativo, o patriarca resolve cumprir a sua palavra e permitir a união entre Cíntia e Istar, pois o contrato fiduciário firmado na etapa da manipulação estabelecia que ele daria a mão de sua filha em casamento para quem fosse capaz de curar a ferida no peito da rainha. Desse modo, além de receber a sanção cognitiva positiva do *reconhecimento* por ter salvado o rei, Istar agora também recebe, com atraso, a sanção pragmática positiva da *recompensa* por ter curado a rainha, a qual se manifesta sob a forma do matrimônio com Cíntia. O pai da princesa justifica a sua decisão utilizando as seguintes palavras: “– Esta [Istar] é uma mulher honrada! Apesar de tudo o que eu fiz a vocês, salvou nossas vidas e devolveu a paz ao coração de todos. Sendo assim, abençoo a união de vocês!” (LESLÃO, 2015, p. 40). Visto que o monarca deixou de ser um sujeito *malevolente* para se tornar *benevolente*, agora ele avalia euforicamente as performances da

costureira, que fez as pessoas entrarem em conjunção com os valores da *vida* e da *paz*. De maneira geral, o caráter polêmico da narrativa se estrutura como uma disputa entre o sujeito “Isthar” e o destinador-manipulador-julgador “rei” pelo objeto de valor do *amor* investido no sujeito “Cíntia”. No final do conto de fadas, o conflito é resolvido pela *recompensa* que o rei concede para a costureira, que é, na verdade, um programa narrativo de *doação*, no qual o sujeito “rei” entra em disjunção com “Cíntia” para fazê-la entrar em conjunção com o sujeito “Isthar”. Como esse é o desejo da princesa desde o momento em que ela descobre que Isthar é o seu verdadeiro amor, Cíntia se sente um sujeito realizado e entra em um estado passional de *felicidade*: “Todos os dias em que passou na torre, Cíntia sonhou com aquele desfecho. Agora poderia ser a moça mais feliz do mundo!” (LESLÃO, 2015, p. 40). Assim, enquanto a princesa abraça o seu pai pela permissão do relacionamento com a costureira, os camponeses aplaudem a reconciliação.

Na floresta de EntreLagos, na casa da família em que estava escondida, Selene fica sabendo das novidades sobre a sua irmã e prepara um cavalo para ir até o castelo dos pais de Febo. No palácio, ela e o príncipe revelam que estão apaixonados e pedem permissão ao rei e à rainha de EntreLagos para se casar. Como os pais do príncipe já sabiam que a família real de EntreRios tinha permitido a união de Cíntia e Isthar após a revolta popular, quebrando o contrato fiduciário selado entre as duas famílias no início da narrativa, eles decidem autorizar o casamento entre Febo e Selene. Sendo assim, o consentimento dado não é fortuito, pois o destinador-manipulador coletivo “rei e rainha de EntreLagos” encontra na nova performance do matrimônio entre os sujeitos “Febo” e “Selene” uma oportunidade de compensar a perda provocada pelo descumprimento do contrato inicial, já que o amor entre o príncipe e a princesa mais nova é uma maneira de conservar a aliança política e econômica entre os dois reinos, originalmente pretendida por meio do casamento com outro sujeito, “Cíntia”. Depois disso, Selene parte em direção ao reino de EntreRios para rever a sua família.

A festa de casamento entre Cíntia e Isthar e entre Selene e Febo acontece no último sábado da primavera, a mesma data que inicialmente estava prevista para a união de Cíntia e Febo. Com a performance do matrimônio entre a princesa mais nova e o príncipe tem fim o percurso narrativo secundário dos atores “Febo” e “Selene” como adjuvantes de Cíntia, que assim se tornam *sujeitos realizados* ao entrar em conjunção com o valor almejado, o *amor secreto* que nutriam um pelo outro ao longo da narrativa. Além disso, essa performance permite juntar dois membros de famílias nobres diferentes, garantindo a *paz* entre os dois reinos, que desde o começo da narrativa era o valor desejado pela “realeza” e pelo “povo”: “[...] Selene casou-se com Febo, seu grande amor, que também a amara em silêncio durante



tantos anos. Assim, a promessa ao povo cumpriu-se e os dois reinos se tornaram uma só família” (LESLÃO, 2015, p. 43). Por outro lado, o casamento entre Cíntia e Istar se define como uma *performance de transgressão*, porque o sujeito “Cíntia” quebra o contrato fiduciário estabelecido com o seu destinador-manipulador, “o rei e a rainha de EntreRios”, quando conhece a costureira e descobre o *verdadeiro amor*, rompendo com a axiologia tradicional e passando a *crer* em novos valores, dos quais não desiste até a conclusão do seu percurso narrativo: “Cíntia casou-se com Istar, o seu verdadeiro amor profetizado no dia de seu nascimento. A princesa e a costureira fizeram o que aprenderam durante toda a vida: lutaram por aquilo que acreditavam, não tendo medo de buscar a felicidade e a harmonia consigo mesmas e com todos” (LESLÃO, 2015, p. 43). Já a Fada Madrinha também encerra o seu percurso narrativo como adjuvante no dia do matrimônio, pois é ela quem confecciona as roupas dos dois casais com a agulha de ouro mágica da costureira.

No final do conto de fadas, o narrador faz uma avaliação disfórica dos casamentos arranjados e uma eufórica das uniões motivadas pelo *amor verdadeiro*. Enquanto aqueles partem de um contrato fiduciário cuja organização modal é configurada pelo *poder* dos pais em instituir um *dever* aos filhos, estas partem de uma paixão modalizada pelo *querer* e pelo *crer* dos filhos, independentemente da competência modal dos pais. Dessa maneira, ocorre o fim da prática dos casamentos arranjados em EntreRios e EntreLagos:

O grande baile de comemoração deu-se ao redor de uma grande fogueira, sob a luz da lua e de toda a constelação. Pessoas de todos os reinos vizinhos compareceram ao casamento. Alguns por amizade, outros por curiosidade de ver a união entre duas mulheres. Assim, desde aquele dia, em EntreRios e EntreLagos, promessas de casamento não foram mais feitas por pais no lugar de seus filhos. Ninguém mais foi obrigado a se casar com alguém que não amasse de verdade. Inclusive, alguns dos reis e rainhas convidados começaram a permitir uniões como a de Istar e Cíntia em seus reinados.

Claro que em muitos outros lugares nada mudou. Porém, o que aconteceu naquela primavera foi como um vento de renovação, que corre até hoje, por todos os lugares, soprando esperança nos corações das pessoas.

E assim, todas e todos foram muito, muito, felizes! (LESLÃO, 2015, p. 46)

Além disso, o narrador destaca a *curiosidade* das pessoas em ver o matrimônio entre a princesa e a costureira, uma paixão definida pelo *querer saber*, e o fato de uniões como a das duas mulheres passarem a ser permitidas em outros reinos, indicando tanto o interesse por quanto a difusão de uma nova prática social. Logo, a mensagem final da narrativa trata da extinção de uma *obrigação*, isto é, um *dever fazer*, que no conto é caracterizado pelo casamento arranjado entre Cíntia e Febo, e o nascimento de um *direito*, ou seja, um *poder fazer*, representado no texto pelo matrimônio entre duas pessoas do mesmo sexo, no caso,

Cíntia e Istar. Diante desse acontecimento, as pessoas entram em um estado de espera pautado pelo *querer* e pelo *crer* que uma mudança social seja possível e generalizável, o que se manifesta textualmente pela paixão da *esperança* e pela imagem do “vento de renovação”. Por último, todos terminam em conjunção com o estado passional da *felicidade*, como convém aos finais típicos dos contos de fadas.

## 6.2 ATORIALIZAÇÃO E MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA

Até esse momento da análise, o livro *A princesa e a costureira* foi abordado sobretudo a partir da organização imanente de sua narratividade. Nesse nível do percurso gerativo do sentido, os personagens do conto de fadas são considerados como actantes que, a depender das diferentes funções exercidas no enredo, recebem denominações variadas, como, por exemplo, destinador-manipulador, sujeito-destinatário, sujeito competente, sujeito realizado, destinador-julgador e assim por diante (GREIMAS, 1970). O esquema narrativo canônico é composto por três etapas: a manipulação, quando o destinador-manipulador tenta persuadir o sujeito a fazer uma performance; a ação, que é a parte principal da narrativa na qual o sujeito entra em conjunção ou em disjunção com o objeto de valor desejado ou temido; e a sanção, quando o destinador-julgador avalia a performance do sujeito com base no contrato narrativo estabelecido na manipulação. As três fases do esquema correspondem, respectivamente, às provas qualificante, principal e glorificante detectadas por Propp (1968) em seu estudo sobre os contos folclóricos russos. Sendo assim, por considerar principalmente a funcionalidade exercida no interior da narrativa, os actantes permanecem como sujeitos gerais e abstratos. A partir de agora, no entanto, o foco da análise será outro, visando a descrever os procedimentos utilizados na conversão dos actantes da narrativa em atores do enunciado: trata-se, portanto, de examinar um processo de concretização progressiva do sujeito. No nível discursivo do percurso gerativo do sentido, isso ocorre pelo investimento semântico da atorialização por meio dos mecanismos de tematização e figurativização. Levando em conta a variedade de personagens do livro, será dada aqui especial atenção à atorialização das duas heroínas centrais da história, Cíntia e Istar.

O primeiro elemento a ser notado na caracterização das duas heroínas é o fato de ambas receberem nomes próprios femininos: “Cíntia” e “Istar”. O antropônimo é responsável por maximizar o grau do efeito de sentido de individualidade e identidade do sujeito, o que pode ser facilmente verificável quando se contrasta personagens como “Cíntia” e o “rei”, por exemplo, ou “Istar” e os “camponeses”. O segundo ponto importante é o

aspecto simbólico e mítico exercido pela etimologia dos nomes próprios. “Cíntia” tem sua origem no termo da língua grega *Kynthia*, derivado da palavra *Kynthos*, a qual designa, em português, o monte Cinto, na ilha de Delos, portanto “Cíntia” significa “aquela que vem de Cinto”, sendo um epíteto gentílico para indicar Artêmis, deusa dos animais, da natureza, do parto e da lua na mitologia grega. “Isthar”, por sua vez, é uma variante de “Ishtar”, nome de uma deusa da mitologia mesopotâmica ligada à fecundidade, ao céu e às estrelas. Sendo assim, o relacionamento amoroso entre Cíntia e Isthar é reforçado, no nível simbólico e mítico subjacente ao texto, pela isotopia da fertilidade, que une, de um lado, a deusa do parto e, do outro, a deusa da fecundidade. De modo semelhante, o parentesco entre a irmã mais velha, Cíntia, e a mais nova, Selene, é enfatizado por uma isotopia lunar, já que “Selene” é o nome de outra deusa grega relacionada à lua, assim como Artêmis. Já “Febo”, que significa “brilhante” em grego, é um dos epítetos para Apolo, deus do sol e irmão gêmeo de Artêmis. O vínculo fraternal entre Artêmis e Apolo se reflete no enredo do conto de fadas sob a forma do sentimento de “amizade” e não “amor verdadeiro” que a princesa mais velha nutre pelo príncipe, de maneira que, desde o início do livro, a dimensão simbólica e mítica evocada pelos antropônimos “Cíntia” e “Febo” já indica que a natureza da relação entre os dois personagens é mais próxima de uma amizade fraternal que de um amor verdadeiro. Ao longo do livro, o fato de Cíntia, Isthar, Selene e Febo serem os únicos atores a receberem nomes próprios demonstra que eles ocupam a posição mais alta na hierarquia entre os personagens. Finalmente, é necessário perceber ainda que “Cíntia”, deusa da lua; “Isthar”, deusa do céu e das estrelas; “Selene”, outra deusa lunar; e “Febo”, deus do sol, são todos antropônimos que têm em comum a isotopia celeste e astral.

Assim, os nomes próprios de “Cíntia” e “Isthar” já carregam o tema da feminilidade, que é reiterado e recoberto no texto pela figura da “mulher”, essencial para investir semanticamente as duas actantes principais da narrativa e transformá-las em atores do discurso, inclusive nos momentos em que conceitos abstratos como “coragem”, “bondade” e “honra” são concretizados e quando a união amorosa entre as duas personagens se realiza no casamento final:

Depois de um longo silêncio, a voz do rei cortou o ar:

– Isthar, você é a *mulher* mais corajosa e bondosa que eu já conheci. [...] (LESLÃO, 2015, p. 39-40, grifo nosso)

E, apontando para Isthar, falou:

– Esta é uma *mulher* honrada! [...] (LESLÃO, 2015, p. 40, grifo nosso)

[...] Pessoas de todos os reinos vizinhos compareceram ao casamento. Alguns por amizade, outros por curiosidade de ver a união entre duas *mulheres*. [...] (LESLÃO, 2015, p. 46, grifo nosso)

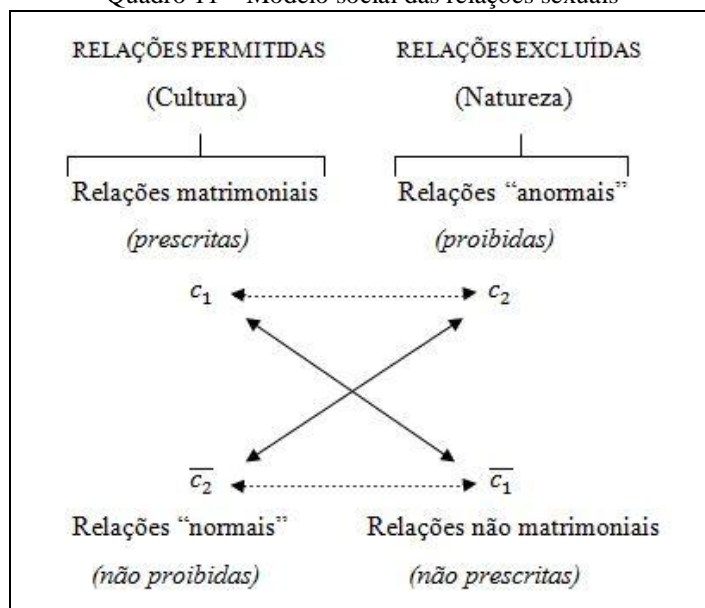
Apesar de ser menos frequente no texto, a figura da “moça” também é utilizada para semantizar as duas personagens: “[...] E agora, que [Isthar] salvara a vida da rainha, nada mais justo do que o rei honrar sua palavra, por mais diferente que fosse a situação. E ele ainda estaria satisfazendo o desejo das duas *moças*” (LESLÃO, 2015, p. 36, grifo nosso). Nesse caso, o item lexical “moça”, ao contrário de “mulher”, contém necessariamente o sema da “juventude”. De modo geral, portanto, tendo em vista que o tema do “amor” é concretizado pela relação entre duas actantes narrativas que se tornam, no nível discursivo, atores do gênero feminino, semantizados quer por meio de antropônimos como “Cíntia” e “Isthar”, quer por meio de figuras como “mulheres” e “moças”, tal união amorosa pode ser considerada, pois, como um *relacionamento homossexual*, mais especificamente, um *relacionamento lésbico*, embora as palavras “homossexual” e “lésbico(a)” não sejam utilizadas em momento algum do conto de fadas. Em relação à homossexualidade, cabe agora uma análise mais detida para verificar a configuração do seu estatuto sociocultural e as implicações dessa configuração para o livro de Leslão.

Retomando o pensamento de Lévi-Strauss (1982) sobre a articulação entre natureza, cultura e parentesco como pano de fundo para explicar o investimento semântico do modelo teórico do quadrado semiótico, Greimas (1970)<sup>33</sup> empreende uma descrição da dinâmica que regula socialmente as relações sexuais humanas. Tendo em vista que o universo semântico da “cultura” é composto pelos valores que são assumidos pela sociedade ao passo que os valores rejeitados são relegados ao universo “natural”, as relações sexuais são divididas então entre as “permitidas” e as “excluídas”. Entre as primeiras, a sociedade considera algumas relações “prescritas”, como o matrimônio, e outras “não proibidas”, como o adultério masculino. Já, entre as relações excluídas, algumas são “proibidas”, como o incesto e a homossexualidade, e outras são “não prescritas”, como o adultério feminino. Assim, o autor elabora um quadrado semiótico para sintetizar diversas possibilidades de relações sexuais:

---

<sup>33</sup> O estudo “Les jeux des contraintes sémiotiques” (“Os jogos das restrições semióticas”) foi escrito por Greimas em colaboração com François Rastier e publicado pela primeira vez em 1968. Posteriormente, o artigo foi incluído por Greimas no livro *Du sens*, de 1970, usado aqui como referência.

Quadro 11 – Modelo social das relações sexuais



Fonte – Greimas (1970, p. 143, tradução nossa)

O esquema 1 ( $c_1 + \bar{c}_1$ ) do quadrado semiótico é definido em relação à instituição do casamento, que prescreve as relações sexuais “matrimoniais” ( $c_1$ ) e não prescreve as relações “não matrimoniais” ( $\bar{c}_1$ ). Já o esquema 2 ( $c_2 + \bar{c}_2$ ) abrange relações que não são definidas em função da aliança matrimonial, podendo ser elas “anormais” ( $c_2$ ) ou “normais” ( $\bar{c}_2$ ). Logo, para Greimas, o esquema 1 é o das relações “socializadas” e o esquema 2 é o das “não socializadas”. Uma vez que o matrimônio seria legal somente entre casais heterossexuais, a homossexualidade ficaria circunscrita ao esquema das relações não socializadas, podendo ser proibida ou não, porém, de qualquer forma, ela permaneceria marginalizada do esquema das relações matrimoniais, sendo que a sua transição para esse esquema só seria possível com a legalização do casamento homossexual. Vale ressaltar que, “Qualquer que seja o investimento do modelo, trata-se, no caso da natureza como no da cultura, de valores sociais (e não da rejeição da natureza fora da insignificação)” (GREIMAS, 1970, p. 143, tradução nossa)<sup>34</sup>. Isso quer dizer que os termos do quadrado não são definidos “objetivamente”, ou seja, o que é “cultural” ou “natural”, “normal” ou “anormal”, não é definido pelas propriedades intrínsecas dos relacionamentos sexuais, mas, sim, em relação aos valores da sociedade.

<sup>34</sup> Citação original: “Quel que soit l’investissement du modèle, il s’agit, dans le cas de la nature comme dans celui de la culture, de valeurs sociales (et non du rejet de la nature en dehors de l’insignification)”.

Além dos valores sociais, as relações sexuais também são regidas por valores econômicos, o que leva Greimas a formular um segundo quadrado semiótico, um “modelo econômico das relações sexuais”. Nele, as relações admitidas são divididas em “lucrativas” ( $e_1$ ) e “não prejudiciais” ( $\bar{e}_2$ ), enquanto as relações excluídas compreendem as “prejudiciais” ( $e_2$ ) e as “não lucrativas” ( $\bar{e}_1$ ).

Por fim, um terceiro quadrado elaborado pelo semioticista lituano é aquele do “modelo dos valores individuais”, no qual as relações sexuais admitidas são separadas em “desejadas” ( $p_1$ ) e “não temidas” ( $\bar{p}_2$ ), ao passo que as relações excluídas são classificadas em “temidas” ( $p_2$ ) e “não desejadas” ( $\bar{p}_1$ ). Segundo o autor, os valores individuais funcionam de maneira análoga aos valores sociais, no sentido de que, assim como a sociedade, porém no nível individual, o sujeito também faz uma distinção entre valores que são assumidos ou que são rejeitados, de modo que os primeiros constroem uma espécie de “cultura individual”, que constitui a “personalidade” do sujeito, enquanto os segundos qualificam uma “natureza individual”, que define a sua “não personalidade”.

Tendo estabelecido três modelos distintos para a descrição das relações sexuais levando em conta a variação de *valores sociais, econômicos e individuais*, o próximo passo de Greimas é calcular as diversas possibilidades combinatórias resultantes da interação dos diferentes sistemas. Teoricamente, portanto, seria possível pensar em relações sexuais *matrimoniais, lucrativas mas não desejadas*, por exemplo, ou em relações “*anormais, prejudiciais mas desejadas*, e assim por diante.

Em suma, a leitura que Greimas faz de Lévi-Strauss resulta em um sistema de combinações que informa possíveis compatibilidades e incompatibilidades de valores em jogo nas relações interpessoais do ser humano. O semioticista nota, ainda, que a análise do antropólogo se concentra nas “relações matrimoniais e não matrimoniais”, ou seja, nas “relações socializadas” do esquema 1 do quadrado semiótico, de modo que o esquema 2, das “relações não socializadas”, recebe apenas uma definição negativa em função do primeiro esquema: “[...] A descrição de Cl. Lévi-Strauss se limita às relações heterossexuais socializadas (esquema 1) que definem o parentesco; o esquema 2 só é definido negativamente, a propósito da proibição do incesto, por exemplo” (GREIMAS, 1970, p. 144, tradução nossa)<sup>35</sup>. Assim, enquanto o incesto é rejeitado pela sociedade, passando a integrar, portanto,

<sup>35</sup> Citação original: “[...] La description de Cl. Lévi-Strauss s’en tient aux relations hétérosexuelles socialisées (schéma 1) qui définissent la parenté; le schéma 2 n’est défini que négativement, à propos de la prohibition de l’inceste, par exemple”.

as “relações não socializadas”, o parentesco e a família se organizam em torno das “relações socializadas”, que constituem o objeto de estudo privilegiado por Lévi-Strauss. Ao utilizar a homossexualidade como um dos exemplos de “relação proibida” em sociedade, além do incesto, Greimas mostra que ela também influi na organização das relações interpessoais e dos valores sociais, econômicos e individuais, embora não discuta isso mais a fundo.

A partir de um quadro teórico e metodológico diferente daquele utilizado por Greimas, porém na mesma época, nos Estados Unidos, Rubin (1975) é uma autora que também dialoga com Lévi-Strauss. Em “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex” (“O tráfico de mulheres: notas sobre a ‘economia política’ do sexo”), a antropóloga segue um percurso que analisa, principalmente, as obras de Marx, Engels, Lévi-Strauss, Freud e Lacan para mostrar em que medida alguns dos conceitos teóricos desenvolvidos por esses autores podem ajudar ou não a compreender a opressão das mulheres. Ela parte da ideia de que cada cultura tem um “sistema sexo / gênero”, entendido como “[...] o conjunto de arranjos pelos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (RUBIN, 1975, p. 159, tradução nossa)<sup>36</sup>. Esse sistema é responsável por promover a reprodução dos indivíduos através das gerações e formar as suas identidades de gênero e de sexualidade. Como a retomada das diversas ideias levantadas por Rubin ultrapassaria os limites deste estudo, será priorizado aqui o debate que ela estabelece com o antropólogo belga a respeito da situação do gênero e da sexualidade nas relações de parentesco.

No diálogo com Lévi-Strauss, Rubin argumenta que os sistemas de parentesco variam muito de uma cultura para a outra, funcionando como um princípio organizador da interação social, já que eles influenciam o comportamento dos indivíduos em suas atividades diárias, como trabalho, troca de produtos, rituais e, inclusive, práticas sexuais. No entanto, as relações de parentesco não são necessariamente definidas por meio de vínculos biológicos, conforme é ilustrado pela antropóloga ao comentar o caso de uma comunidade na qual uma pessoa pode se tornar parente de outra mediante o pagamento de uma determinada quantia em gado. Embora o conteúdo do parentesco seja variável, a proibição de relações sexuais com parentes é invariável. Desse modo, o tabu do incesto não poderia ser explicado exclusivamente por um aspecto biológico, como uma maneira de evitar cruzamentos entre indivíduos consanguíneos, mas, sobretudo, por um ponto de vista social. O objetivo do tabu do incesto seria instituir a exogamia e criar alianças entre as famílias, que se concretizariam sob a forma do casamento.

---

<sup>36</sup> Citação original: “[...] the set of arrangements by which a society transforms biological sexuality into products of human activity, and in which these transformed sexual needs are satisfied”.

Nas uniões matrimoniais, as mulheres são trocadas por homens de dois grupos familiares distintos, resultando na criação de um elo social entre esses mesmos grupos. Após a reprodução, a aliança simbólica entre as famílias é reforçada por uma aliança de sangue, já que os descendentes das mulheres carregarão os genes das duas famílias. O casamento produz, assim, uma relação hierárquica desigual entre homens e mulheres, pois elas funcionam como um meio para eles atingirem um determinado fim, isto é, a aliança social com outros homens; uma diferença, portanto, entre aqueles que trocam e aquelas que são trocadas. Levando tudo isso em conta, Rubin faz um balanço da aplicabilidade do pensamento de Lévi-Strauss:

[...] “Troca de mulheres” é uma abreviatura para expressar que as relações sociais de um sistema de parentesco especificam que os homens têm certos direitos sobre a sua parente feminina, e que as mulheres não têm os mesmos direitos nem sobre si mesmas nem sobre o seu parente masculino. Nesse sentido, a troca de mulheres é uma profunda percepção de um sistema no qual as mulheres não têm direitos plenos sobre si mesmas. A troca de mulheres se torna uma ofuscação se ela é vista como uma necessidade cultural, e quando ela é usada como a única ferramenta com a qual uma análise de um sistema particular de parentesco é abordada. (RUBIN, 1975, p. 177, tradução nossa)<sup>37</sup>

A formação de um novo núcleo familiar em decorrência do casamento traz diversos aspectos a serem considerados na análise além da troca de mulheres por homens, como a divisão do trabalho doméstico e profissional, a capacidade produtiva e reprodutiva do casal, a participação na educação dos filhos, a organização da família segundo uma ordem patrilinear e patrilocal ou matrilinear e matrilocal, entre outros elementos (GESTIN; MATHIEU, 2014).

Em seguida, Rubin analisa as ideias de Lévi-Strauss acerca das condições exigidas para o funcionamento dos sistemas de parentesco e do casamento, aspecto no qual a divisão sexual do trabalho tem um papel decisivo. Assim como as relações de parentesco são variáveis, podendo ser definidas por ligações biológicas ou convenções sociais, a distribuição do trabalho entre os sexos também é variável, de maneira que, dependendo da sociedade em questão, mulheres e homens realizam diferentes atividades, como manutenção da casa, provisão de alimentos, cuidados com as crianças etc. A variedade na distribuição das tarefas específicas executadas por mulheres e homens em diferentes culturas indicaria que a divisão sexual do trabalho seria instituída socialmente e teria como objetivo fazer com que cada

---

<sup>37</sup> Citação original: “[...] ‘Exchange of women’ is a shorthand for expressing that the social relations of a kinship system specify that men have certain rights in their female kin, and that women do not have the same rights either to themselves or to their male kin. In this sense, the exchange of women is a profound perception of a system in which women do not have full rights to themselves. The exchange of women becomes an obfuscation if it is seen as a cultural necessity, and when it is used as the single tool with which an analysis of a particular kinship system is approached”.



núcleo familiar fosse composto por uma mulher e um homem, cada um especializado em um tipo diferente de atividade, de tal modo que ambos dependeriam dos serviços prestados pelo outro. Logo, as culturas criariam a divisão sexual do trabalho para estabelecer uma dependência artificial entre mulheres e homens e garantir o casamento heterossexual, bem como o funcionamento dos sistemas de parentesco. Por isso, levando ao limite as ideias de Lévi-Strauss, a antropóloga argumenta que:

A divisão do trabalho por sexo pode, portanto, ser vista como um “tabu”: um tabu contra a igualdade de homens e mulheres, um tabu dividindo os sexos em duas categorias mutuamente exclusivas, um tabu que exacerba as diferenças biológicas e com isso *cria* o gênero. A divisão do trabalho também pode ser vista como um tabu contra arranjos sexuais diferentes daqueles contendo pelo menos um homem e uma mulher, com isso ordenando o casamento heterossexual. (RUBIN, 1975, p. 178, grifo da autora, tradução nossa)<sup>38</sup>

Assim, a divisão sexual do trabalho está relacionada tanto ao gênero quanto à sexualidade, pois, ao “exacerbar as diferenças biológicas” no meio social, ela separa mulheres e homens “em duas categorias mutuamente exclusivas”, de modo a criar em ambos o impedimento ilusório de realizar o mesmo trabalho e a necessidade ilusória da complementaridade, impelindo, portanto, à união heterossexual. Todavia, não é qualquer tipo de relacionamento heterossexual que está apto a colocar em operação as relações de parentesco, por isso o sistema sofre uma restrição adicional, o tabu do incesto, que exige que as uniões heterossexuais sejam exogâmicas. Desse modo, o caminho para a realização do casamento e a constituição da família e do parentesco está aberto, deixando para trás processos ocultos de repressão. O casamento culmina, por sua vez, na “troca de mulheres”, visto que a passagem da esposa do pai para o marido cria uma aliança social entre homens de diferentes famílias, influenciando diversas práticas cotidianas. Portanto, para Rubin, as opressões das mulheres e dos homossexuais produzidas pelos sistemas de parentesco estão profundamente ligadas, já que ambas se articulam sobre os tabus do incesto, da homossexualidade e da divisão sexual do trabalho:

Além do mais, os indivíduos são engendrados para que o casamento seja garantido. Lévi-Strauss chega perigosamente perto de dizer que a heterossexualidade é um processo instituído. Se os imperativos hormonais e biológicos fossem tão esmagadores quanto a mitologia popular os consideraria, dificilmente seria

---

<sup>38</sup> Citação original: “The division of labor by sex can therefore be seen as a ‘taboo’: a taboo against the sameness of men and women, a taboo dividing the sexes into two mutually exclusive categories, a taboo which exacerbates the biological differences between the sexes and thereby *creates* gender. The division of labor can also be seen as a taboo against sexual arrangements other than those containing at least one man and one woman, thereby enjoining heterosexual marriage”.

necessário assegurar uniões heterossexuais por meio de uma interdependência econômica. Além disso, o tabu do incesto pressupõe um tabu anterior, menos articulado, contra a homossexualidade. Uma proibição contra *algumas* uniões heterossexuais assume um tabu contra uniões *não*-heterossexuais. O gênero não é somente uma identificação com um sexo; ele também requer que o desejo sexual seja direcionado para o outro sexo. A divisão sexual do trabalho está implicada em ambos os aspectos do gênero – macho e fêmea ela os cria, e ela os cria heterossexuais. A supressão do componente homossexual da sexualidade humana, e como corolário, a opressão dos homossexuais, é, portanto, um produto do mesmo sistema cujas regras e relações oprimem as mulheres. (RUBIN, 1975, p. 180, grifo da autora, tradução nossa)<sup>39</sup>

Em geral, Rubin conclui a “leitura exegética” que faz de Lévi-Strauss afirmando que a organização dos sistemas de parentesco está baseada no tabu do incesto, na heterossexualidade obrigatória e na divisão assimétrica dos sexos. Primeiramente, o tabu do incesto, ao instituir a exogamia, possibilita a “troca de mulheres” e a aliança masculina. Em segundo lugar, a heterossexualidade obrigatória é impulsionada pela dependência mútua criada pela divisão sexual do trabalho e pela exigência do casamento. Por fim, a divisão assimétrica dos sexos potencializa as diferenças biológicas ao mesmo tempo em que apaga as similaridades entre homens e mulheres, como se ambos pertencessem a categorias exclusivas, criando, assim, o gênero, que encobre ainda a ideia de que o desejo sexual deve ser direcionado para o sexo oposto. Desse modo, a divisão assimétrica dos sexos instaura posições hierárquicas desiguais entre homens e mulheres, inclusive a restrição da sexualidade feminina e a opressão dos homossexuais.

Para o propósito deste estudo, o ponto fundamental a ser retido no diálogo entre Lévi-Strauss, Greimas e Rubin exposto brevemente aqui é o seguinte: tanto o semiótico lituano quanto a antropóloga estadunidense ressaltam que a operação do mecanismo do sistema de parentesco descrito por Lévi-Strauss pressupõe a marginalidade da homossexualidade.

Greimas, com a sua terminologia semiótico-linguística, mostra que a homossexualidade está inserida no esquema 2 ( $c_2 + \bar{c}_2$ ) do quadrado semiótico do modelo social das relações sexuais, que inclui as “relações não socializadas”, divididas entre as “relações ‘anormais’ (proibidas) ( $c_2$ )” e as “relações ‘normais’ (não proibidas) ( $\bar{c}_2$ )”, não

<sup>39</sup> Citação original: “Furthermore, individuals are engendered in order that marriage be guaranteed. Lévi-Strauss comes dangerously close to saying that heterosexuality is an instituted process. If biological and hormonal imperatives were as overwhelming as popular mythology would have them, it would hardly be necessary to insure heterosexual unions by means of economic interdependency. Moreover, the incest taboo presupposes a prior, less articulate taboo on homosexuality. A prohibition against *some* heterosexual unions assumes a taboo against *non*-heterosexual unions. Gender is not only an identification with one sex; it also entails that sexual desire be directed toward the other sex. The sexual division of labor is implicated in both aspects of gender – male and female it creates them, and it creates them heterosexual. The suppression of the homosexual component of human sexuality, and by corollary, the oppression of homosexuals, is therefore a product of the same system whose rules and relations oppress women”.

fazendo parte, portanto, do esquema 1 ( $c_1 + \bar{c}_1$ ), que inclui as “relações socializadas”, divididas entre as “relações matrimoniais (prescritas) ( $c_1$ )” e as “relações não matrimoniais (não prescritas) ( $\bar{c}_1$ )”. Para o semiótico, o estatuto social da homossexualidade precisa ser analisado em relação a uma cultura, por isso ele comenta:

Os termos do modelo social não têm conteúdo “objetivo”<sup>40</sup>: assim, a homossexualidade é, ora proibida (Inglaterra)<sup>41</sup>, ora não proibida (entre os Bororo); ela se situa, entretanto, sempre em um outro esquema que o das relações matrimoniais, onde somente a heterossexualidade é admitida. (GREIMAS, 1970, p. 144, tradução nossa)<sup>42</sup>

Já Rubin, partindo das Ciências Sociais, demonstra que o tabu do incesto e a divisão sexual do trabalho produzidas no sistema de parentesco pressupõem o tabu da homossexualidade e sua contraface, a heterossexualidade obrigatória. A criação do gênero como uma categoria binária que designa para homens e mulheres funções materiais e simbólicas exclusivas, instalando entre ambos uma interdependência artificial, conforme Rubin exemplifica ao analisar a divisão sexual do trabalho, ocorre com o intuito de garantir que a menor unidade familiar contenha um ser humano de cada sexo para se tornar operacional, em outras palavras, ocorre para promover o casamento heterossexual exogâmico e a “troca de mulheres”. Logo, a criação do gênero está ligada à construção da sexualidade, que nesse caso se desdobra em uma organização que prevê o tabu da homossexualidade e o domínio da heterossexualidade obrigatória. No entanto, os “sistemas sexo / gênero não são emanções a-históricas da mente humana; eles são produtos da atividade humana histórica”, como declara Rubin (1975, p. 204, tradução nossa)<sup>43</sup>, por isso é possível imaginar formas alternativas para a sua organização. É justamente uma mudança no funcionamento do sistema

<sup>40</sup> Os termos não possuem conteúdo “objetivo” pois, conforme já foi dito, tanto o que é considerado “natural” quanto aquilo que é tomado como “cultural” partem do ponto de vista de uma dada comunidade e do investimento semântico de “valores sociais” no modelo (GREIMAS, 1970, p. 143).

<sup>41</sup> Na Inglaterra, a homossexualidade foi descriminalizada em 1967 e o casamento homossexual foi legalizado em 2014. Com a descriminalização, a homossexualidade passa das “relações ‘anormais’ (proibidas) ( $c_2$ )” para as “relações ‘normais’ (não proibidas) ( $\bar{c}_2$ )”. Com a legalização do casamento, a homossexualidade passa das “relações ‘normais’ (não proibidas) ( $\bar{c}_2$ )” para as “relações matrimoniais (prescritas) ( $c_1$ )”. Tendo em vista que o artigo de Greimas e Rastier foi publicado pela primeira vez em 1968, é possível que no período de sua redação, logicamente anterior à publicação, a homossexualidade ainda não tivesse sido descriminalizada na Inglaterra, por isso os autores a utilizam como exemplo de uma relação sexual proibida. De qualquer modo, a homossexualidade só passaria a integrar o esquema 1 das “relações socializadas” na Inglaterra em 2014, mediante a legalização do casamento.

<sup>42</sup> Citação original: “Les termes du modèle social n’ont pas de contenu ‘objectif’ : ainsi, l’homosexualité est tantôt interdite (Angleterre), tantôt non interdite (chez les Bororo) ; elle se situe cependant toujours sur un autre schéma que les relations matrimoniales, où seule l’hétérosexualité est admise”.

<sup>43</sup> Citação original: “Sex/gender systems are not ahistorical emanations of the human mind; they are products of historical human activity”.

sexo / gênero que é proposta no mundo ficcional inventado por Janaína Leslão em *A princesa e a costureira*.

Uma vez examinado o estatuto sociocultural da homossexualidade, cabe agora o retorno à análise da relação amorosa entre Cíntia e Istar no conto de fadas. Ora, desde a primeira página do livro, o ponto de partida da narrativa é uma situação típica da “troca de mulheres” e da “heterossexualidade obrigatória”, conforme demonstra o seguinte trecho: “As duas famílias reais desejavam que seus filhos se casassem entre si para manter os laços de amizade entre elas e, assim, preservar a paz entre seus povos” (LESLÃO, 2015, p. 7). No começo deste trabalho, foi dito que o contrato fiduciário entre as famílias reais de EntreRios e EntreLagos para que Cíntia e Febo se casassem tinha ocorrido em virtude do *poder* dos destinadores e a despeito do *querer* dos sujeitos, pois quando os pais da princesa e do príncipe selaram a promessa de casamento arranjado ambos ainda eram crianças. Além disso, também foi enfatizado que a motivação para o matrimônio era política, visto que as famílias dos dois reinos almejavam “preservar a paz entre seus povos”. Agora que a discussão teórica de Lévi-Strauss, Greimas e Rubin já foi feita, é possível verificar mais detalhadamente a natureza dessa motivação política por trás do casamento.

No conto de fadas, a estrutura subjacente ao contrato de casamento arranjado pressupõe que a princesa Cíntia seja “trocada” entre as famílias de EntreRios e EntreLagos para garantir a aliança entre os dois reinos e a paz entre os dois povos. O episódio ilustra o fato de que, na constituição do casamento, da família e do parentesco, Cíntia é privada de direitos sobre o próprio corpo e sobre a liberdade de escolha do próprio cônjuge. É claro que, invertendo a perspectiva, isso também se aplica a Febo, uma vez que o príncipe também é forçado a se casar com Cíntia, contudo ele mantém alguns privilégios pelo simples fato de ser homem: primeiramente, o sistema político da monarquia estabelece a superioridade hierárquica do integrante masculino sobre o feminino, reis sobre rainhas, príncipes sobre princesas; em segundo lugar, quando Febo se tornasse rei e tivesse filhos com Cíntia, ele mesmo teria o seu próprio príncipezinho ou sua própria princesinha para prometer em casamento aos filhos do monarca do reino vizinho, criando aliança, aumentando patrimônio e garantindo a conservação da estrutura de parentesco ao longo da história. Conforme atesta Rubin (1975, p. 182, tradução nossa), os “sistemas de parentesco ditam certo modo de esculpir a sexualidade de ambos os sexos. Mas pode ser deduzido de *As estruturas elementares do parentesco* que mais restrição é aplicada às fêmeas quando elas são

pressionadas ao serviço de parentesco que aos machos”<sup>44</sup>. Assim como Cíntia, o príncipe Febo é pressionado, sim, a um casamento indesejado, já que na realidade ele mantém um amor secreto por Selene, a irmã mais nova da princesa. Isso mostra que o sistema de parentesco é, com efeito, opressor para ambos os sexos. Porém, no final das contas, a pessoa que é presa na torre do castelo por corromper o sistema é Cíntia.

Tendo em vista que para o mecanismo de parentesco tradicional funcionar sem grandes distúrbios é imprescindível que o indivíduo adquira uma identidade de gênero exclusivamente masculina ou feminina e desenvolva uma sexualidade heterossexual, a consumação da aliança entre as famílias de EntreRios e EntreLagos e o cumprimento da promessa de casamento está condicionada à “heterossexualidade obrigatória” de Cíntia e Febo. Assim, a sexualidade não é um âmbito confinado à vida privada dos indivíduos, mas é uma questão política. Para Rubin (1975, p. 209-210, tradução nossa), as “[...] análises políticas e econômicas são incompletas se elas não consideram as mulheres, o casamento e a sexualidade”<sup>45</sup>. Nesse sentido, o relacionamento homossexual entre Cíntia e Istar surge como uma “ameaça” às expectativas políticas e às estruturas sociais de EntreRios e EntreLagos, pois ele pode desmanchar o casamento entre Cíntia e Febo, e, conseqüentemente, a aliança entre os dois reinados.

O conflito consigo mesma, com os seus pais, com a promessa de casamento, com as estruturas familiares, com o sistema de parentesco e, de modo geral, com a sociedade em que está inserida, começa quando Cíntia, após ter as costas tocadas pela costureira durante a encomenda do vestido de noiva, cumprindo a profecia da Fada Madrinha, descobre que o seu verdadeiro amor não é o príncipe Febo, mas a própria costureira Istar. A descoberta de que o objeto de seu desejo é uma mulher e não um homem faz com que Cíntia perceba que não atende às expectativas tradicionais da sociedade em relação aos papéis de gênero e sexualidade, ou seja, que não está em conformidade com a imagem da “mulher heterossexual”. Isso vem especialmente à tona no momento em que a princesa revela os seus sentimentos para a irmã Selene: “[...] a tradição dizia que uma mulher tinha que amar um homem. [...] Seria condenada a um casamento forçado apenas para cumprir o que era esperado pela tradição? Como faria para que todos entendessem que esse amor era tão amor quanto outros amores? [...]” (LESLÃO, 2015, p. 19). Em vez de casar com Febo para se

---

<sup>44</sup> Citação original: “Kinship systems dictate some sculpting of the sexuality of both sexes. But it can be deduced from *The Elementary Structures of Kinship* that more constraint is applied to females when they are pressed into the service of kinship than to males”.

<sup>45</sup> Citação original: “[...] economic and political analyses are incomplete if they do not consider women, marriage, and sexuality”.

*conformar* à tradição, Cíntia resolve assumir o seu amor por Istar para *transformar* a tradição. Por isso, a princesa conta para o rei e a rainha que não vai cumprir a promessa de casamento feita por ambos quando ela ainda era uma criança. A recusa de Cíntia em participar da “troca de mulheres” e da “heterossexualidade obrigatória” perturba simultaneamente o sistema social de parentesco e o projeto político de seu pai de travar uma aliança com o reino de EntreLagos por meio de seu casamento, razão pela qual ele manda prendê-la na torre do castelo. O episódio ilustra com clareza o argumento de Rubin sobre a restrição da sexualidade feminina:

[...] Se uma menina é prometida na infância, sua recusa em participar [do casamento] quando adulta iria interromper o fluxo de débitos e promessas. Seria do interesse da operação contínua e regular de tal sistema se a mulher em questão não tivesse muitas ideias próprias sobre a pessoa com quem ela poderia querer dormir. Do ponto de vista do sistema, a sexualidade feminina preferida seria uma que respondesse ao desejo dos outros, em vez de ser uma que ativamente desejasse e buscasse uma resposta. (RUBIN, 1975, p. 182, tradução nossa)<sup>46</sup>

[...] O que aconteceria se a nossa mulher hipotética não apenas recusasse o homem para quem ela foi prometida, mas em vez disso pedisse uma mulher? Se uma única recusa era interruptiva, uma dupla recusa seria insurrecionária. [...] (RUBIN, 1975, p. 183, tradução nossa)<sup>47</sup>

A punição que Cíntia recebe por ter “ideias próprias” a respeito de sua sexualidade, causando a “interrupção” e a “insurreição” do sistema de parentesco, já que decide quebrar o contrato de casamento, é ser condenada à prisão pelo rei, o seu próprio pai. O dispositivo da “troca de mulheres” e da “heterossexualidade obrigatória”, contudo, entra em operação pela segunda vez logo em seguida, quando o pai de Cíntia, percebendo que o seu projeto político de aliança com o reino de EntreLagos tinha falhado, promete a mão da princesa em casamento para quem conseguisse salvar a rainha, que ferira acidentalmente o peito na lança dos guardas, ao tentar impedir que a filha fosse encarcerada na torre do castelo. Aqui, novamente Cíntia é utilizada como moeda de troca para que o rei possa alcançar os seus próprios objetivos, revelando a submissão da mulher em relação ao homem, no que se refere ao gênero, e a posição precária da filha em comparação ao pai, no que diz respeito ao parentesco e ao conflito de gerações. Apesar de tudo isso, a pessoa que consegue salvar a rainha e ganhar a

<sup>46</sup> Citação original: “[...] If a girl is promised in infancy, her refusal to participate [in the marriage] as an adult would disrupt the flow of debts and promises. It would be in the interests of the smooth and continuous operation of such a system if the woman in question did not have too many ideas of her own about whom she might want to sleep with. From the standpoint of the system, the preferred female sexuality would be one which responded to the desire of others, rather than one which actively desired and sought a response”.

<sup>47</sup> Citação original: “[...] What would happen if our hypothetical woman not only refused the man to whom she was promised, but asked for a woman instead? If a single refusal were disruptive, a double refusal would be insurrectionary. [...]”.

mão da princesa Cíntia em casamento não é um “homem”, contrariando as expectativas do rei, nem um “príncipe encantado”, contrariando igualmente as expectativas do gênero literário dos contos de fadas, mas uma “costureira encantada”: Istar. Com a sua agulha de ouro mágica, ela costura o peito da rainha, mesmo assim o rei se recusa a cumprir a promessa e permitir o matrimônio da filha com a costureira, já que essa concessão colocaria em risco o sistema de parentesco tradicional. Em vez disso, ele tenta chantagear Istar a desistir do amor de Cíntia, oferecendo-lhe uma casa luxuosa e despesas pagas, porém, como a costureira rejeita a oferta, ela é jogada na lama pelos soldados a mando do rei. É nesse momento da narrativa que os “camponeses” surgem como um ator coletivo que, assim como Cíntia e Istar, tem o potencial de modificar as estruturas de parentesco. Condenando o rei por ter descumprido a promessa, os camponeses exigem justiça e invadem o castelo com a decisão de matá-lo, o que só não acontece porque Istar convence a todos de que é preciso zelar pela paz e pela vida. Acuado pela violenta pressão popular e pela dívida moral com Istar, já que ela salvara a sua vida, o rei se vê obrigado a libertar Cíntia e permitir que ela se case com a costureira. Sendo assim, a “interrupção” e a “insurreição” do sistema de parentesco, iniciada por Cíntia e Istar, somente se torna uma *transformação* definitiva quando os camponeses se mobilizam para pressionar o rei a conceder o direito de casamento entre duas pessoas do mesmo sexo. Portanto, sem a agência de sujeitos organizados individual e coletivamente não haveria nenhuma mudança histórica da instituição matrimonial e familiar, da estrutura de parentesco, da “troca de mulheres”, da “heterossexualidade obrigatória”, e, enfim, do sistema sexo / gênero.

A transformação social que, no nível discursivo do texto, assume a forma da liberação do casamento entre pessoas do mesmo sexo, pode ser resumida, no nível fundamental, por meio do quadrado semiótico do modelo social das relações sexuais, de Greimas, apresentado anteriormente. À luz desse modelo, a homossexualidade passaria do esquema das “relações não socializadas” para o das “relações socializadas”, mais especificamente, ela efetuaria um percurso sintático que partiria das “relações ‘anormais’ (proibidas) ( $c_2$ )”, passando pelas “relações ‘normais’ (não proibidas) ( $\bar{c}_2$ )”, até ocupar, finalmente, a posição das “relações matrimoniais (prescritas) ( $c_1$ )”. Considerando-se ainda a articulação dos valores sociais com os econômicos e os individuais, no início da narrativa, a relação entre Cíntia e Istar seria socialmente “‘anormal’ (proibida)”, economicamente “‘prejudicial (proibida)’” e individualmente “‘desejada (prescrita)’”, porém, no final do conto de fadas, passaria a ser uma relação socialmente “‘matrimonial (prescrita)’”, economicamente “‘lucrativa (prescrita)’” e

individualmente “desejada (prescrita)”<sup>48</sup>. Assim, o “conflito forte”, na terminologia greimasiana, que existia inicialmente entre os valores individuais de Cíntia e os valores sociais e econômicos deixa de existir, pois no final da narrativa eles entram em “equilíbrio”. Isso ocorre não porque Cíntia tenha se adaptado aos valores sociais e econômicos, mas porque a princesa, com a ajuda de outros companheiros, fez com que *tais valores se adaptassem aos seus próprios valores individuais*, quando a homossexualidade se tornou social e economicamente aceita. Portanto, no final da história, retomando os termos de Greimas já discutidos aqui, a “personalidade” do sujeito, isto é, a sua “cultura individual”, por um lado, e a “cultura” geral, por outro, entram em consonância.

Levando em consideração a totalidade da obra literária, a sexualidade é um aspecto fundamental da atorialização de Cíntia e Istar. Não se trata, contudo, de qualquer sexualidade, mas de uma específica, a homossexualidade feminina. No conto de fadas, ela é um tema concretizado pela relação amorosa entre dois atores cujo gênero feminino é construído por meio do investimento semântico dos papéis temático-figurativos de “mulheres” e “moças” e dos antropônimos de “Cíntia” e “Istar”. Sendo assim, os procedimentos de tematização e figurativização, pertencentes à semântica discursiva, são os responsáveis por dar concretude aos atores do texto, atribuindo-lhes, inclusive, determinadas características sociais, como gênero, sexualidade, raça, classe, idade, nacionalidade e assim por diante. Em outros termos, eles são responsáveis pela construção plástica e identitária dos personagens. O gênero e a sexualidade de Cíntia e Istar são dois aspectos da atorialização que estão interligados ao longo da narrativa, pois, além de serem mulheres, elas são mulheres que se amam e desejam se casar. Entretanto, o fato de o relacionamento entre as duas heroínas não ser aceito, pelo menos não no início do conto de fadas, torna-se o estopim para os conflitos sociais e psicológicos que ambas enfrentam durante a trama. Desse modo, em vez de o amor entre Cíntia e Istar se tornar apenas uma das formas de manifestação da *diferença* e da *diversidade* de configurações afetivas e sexuais possíveis, ele passa a ser o foco da produção da *desigualdade*, já que as duas mulheres são estigmatizadas e oprimidas pelas estruturas de poder que tentam impedir a sua união, que só se realiza no final do livro.

O gênero e a sexualidade não são, todavia, os únicos aspectos presentes no conto de fadas que dizem respeito à construção de Cíntia e Istar enquanto atores do discurso: ao lado deles, a classe social também desempenha uma função importante. Desde o título do livro,

---

<sup>48</sup> É preciso insistir e lembrar sempre que, conforme já informado acima, aquilo que é considerado e designado como “anormal”, “prejudicial”, “desejado” etc. não possui conteúdo “objetivo”, mas é definido em relação à sociedade, à cultura, ao indivíduo, ao discurso, ao texto etc.



cada uma das duas heroínas já tem um papel temático-figurativo de classe bem marcado: enquanto o papel de “princesa” exercido por Cíntia indica que ela é um ator discursivo pertencente a um sistema político monárquico, associada aos círculos sociais da nobreza, o papel de “costureira” atribuído a Istar descreve o tipo de profissão exercida pela personagem e mostra que ela está ligada ao povo. Nesse sentido, a oposição semântica entre riqueza e pobreza permeia toda a narrativa, de modo que o esforço de Cíntia, de Istar e dos demais personagens adjuvantes para que pessoas do mesmo sexo possam se unir em matrimônio também assume um caráter de luta a favor dos relacionamentos entre pessoas de diferentes classes. Em uma fala de Selene, a irmã mais nova de Cíntia, isso se torna evidente: “[...] o amor era sempre bonito: bonito entre príncipes e princesas, entre reis e camponesas, entre soldados e artesãos ou entre costureiras e princesas” (LESLÃO, 2015, p. 23). Nesse trecho, o amor é considerado um valor eufórico, ao mesmo tempo em que diversos arranjos afetivos, entre pessoas do mesmo sexo ou sexos diferentes, entre pessoas da mesma classe ou classes diferentes, são colocados em relação de igualdade.

O episódio em que Cíntia vai até a casa de Istar com a intenção de encomendar o vestido de noiva para o casamento com Febo e, ao ter as costas tocadas pela costureira, descobre que ela é o seu verdadeiro amor, realizando a profecia da Fada Madrinha, é um dos acontecimentos do texto de Janaína Leslão que é ilustrado por Júnior Caraméz (LESLÃO, 2015, p. 18)<sup>49</sup>. Na imagem, o tema do amor entre as duas heroínas é expresso sobretudo por meio da gestualidade, pois ambas estão de mãos dadas e sorrindo uma para a outra. Além disso, o aspecto mágico e fantástico do encontro é caracterizado pelo fato de Cíntia e Istar estarem “girando” e “flutuando”, junto com folhas verdes, ao redor de uma luz, no interior de uma das salas da casa da costureira. As ações de “girar” e “flutuar” são visualmente construídas, respectivamente, pelos traços circulares ao redor dos corpos das personagens e pela distância que separa os pés de cada uma delas do chão. Tais recursos visuais elaborados por Caraméz tentam dar a impressão de movimento em uma imagem estática, bem como representar graficamente a descrição verbal da cena inventada por Leslão.

---

<sup>49</sup> Em entrevista com Rita Lisauskas (2015), Leslão conta que descreveu para Caraméz como gostaria que fossem as características dos personagens do conto de fadas.

Figura 9 – O encontro entre a princesa Cíntia e a costureira Istar



Fonte – Leslão (2015, p. 18). Ilustração de Júnior Caraméz.

Se, no texto verbal, a diferença de classe e de papel temático-figurativo entre Cíntia e Istar é construída por meio dos itens lexicais *princesa* e *costureira*, no texto visual, ela é fabricada por elementos figurativos do universo da moda, como roupas e acessórios. Na ilustração que retrata a realização da profecia (LESLÃO, 2015, p. 18), Cíntia usa um longo vestido colorido em diversos tons de azul, com mangas curtas e bufantes. Na região do busto e da cintura, o vestido é colado em seu corpo, porém, a partir da cintura para baixo, ele tem várias camadas e dobras que lhe dão volume. Os sapatos são da cor azul turquesa. Em relação aos acessórios, a princesa utiliza uma coroa amarela de três pontas, um colar com pedras brancas (que poderiam ser pérolas), brincos dourados e vermelhos, uma pulseira amarela em seu braço direito e uma pedra vermelha pregada na cintura do vestido. Já Istar possui um longo vestido marrom claro, liso e de mangas compridas. Por cima dele está amarrado um avental cinza escuro, sem mangas e com um bolso na parte da frente, dentro do qual há uma tesoura amarela. Além disso, ela usa um lenço cinza na cabeça, sapatos pretos e brincos marrons. O contraste entre as aparências de Cíntia e Istar não é gratuito, pelo contrário, ele expressa visualmente a diferença de classe social entre a princesa e a costureira. A recorrência de artigos de luxo no vestuário de Cíntia constrói uma isotopia figurativa que investe semanticamente o papel temático da “princesa” e as isotopias temáticas da “realeza” e da “riqueza”. De modo semelhante, o papel temático da “costureira” e a isotopia temática da “simplicidade” são recobertos pela isotopia figurativa formada pela combinação dos elementos que integram o visual de Istar. Logo, a ilustração produz o efeito de sentido global de que a princesa Cíntia possui uma aparência luxuosa, enquanto a costureira Istar se veste de maneira mais simples e sóbria.

As obras de literatura infantil e juvenil, como *A princesa e a costureira*, geralmente são ilustradas, o que as torna textos sincréticos, isto é, que reúnem de maneira simultânea diferentes linguagens, nesse caso, a verbal e a visual. Conseqüentemente, as informações que as imagens fornecem sobre os personagens são tão significativas para o processo de atorialização quanto aquelas que estão contidas nas palavras. Por exemplo, não há qualquer menção verbal no conto de fadas a respeito da raça dos atores do discurso: é somente por meio das ilustrações que se descobre o fato de que a princesa Cíntia é negra e a costureira Istar é branca. Assim, na ilustração da realização da profecia (LESLÃO, 2015, p. 18), já analisada acima, a princesa Cíntia possui a pele negra, o cabelo afro, curto e encaracolado, os olhos castanhos e o nariz arredondado, enquanto Istar tem a pele branca, o cabelo ruivo, liso e de comprimento médio, os olhos verdes e o nariz triangular. Portanto, na ilustração, a

informação sobre a classe social de Cíntia e Istar está inserida em suas roupas, ao passo que a informação sobre a raça está presente em seus corpos.

Em um artigo chamado “Intelectuais negras”, bell hooks (1995)<sup>50</sup> comenta, entre outros tópicos, a questão da representação das mulheres negras. Por um lado, a autora afirma que, durante muito tempo, elas foram associadas à natureza, consideradas selvagens e, por essa razão, submetidas ao controle dos homens, como, por exemplo, na época da escravidão, quando as negras eram forçadas a ter relações sexuais para gerar mão de obra e lucro econômico. Sendo assim, a mulher negra teria se tornado alvo de um processo de erotização, transformando-se em “símbolo sexual”. Por outro, hooks analisa aquilo que designa como estereótipo da “mãe preta”, isto é, a imagem da mulher negra protetora, que abdica de si mesma para prestar voluntariamente os seus serviços aos outros, como se ela tivesse uma capacidade inerente para o trabalho doméstico e para as atividades de cuidado, o que faria parte das expectativas não apenas dos homens brancos, mas também dos homens e crianças de cor negra. Tanto no papel de “símbolo sexual” quanto no de “mãe preta”, a mulher negra é submetida ao controle masculino, principalmente o seu corpo, de maneira que ela é afastada do trabalho intelectual. Na visão da autora, “o sexismo e o racismo, atuando juntos, perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros” (hooks, 1995, p. 468). Para hooks, quando as negras internalizam esses tipos de representações, elas acabam se tornando pessoas abnegadas e sem autonomia.

Seguindo a sua trajetória enquanto mulher negra, a princesa Cíntia parte de uma situação em que o seu corpo e a sua sexualidade estão sob o controle de seu pai, o rei, também negro, que a promete em casamento por um motivo político. Entretanto, no meio da narrativa, por ter “ideias próprias” sobre a sua sexualidade, ela quebra o contrato de matrimônio após se apaixonar por Istar e conseqüentemente é presa, provocando a “interrupção” e a “insurreição” do sistema sexo / gênero, conforme discutido anteriormente. No final da história, a princesa consegue superar todos os obstáculos e casar-se com a costureira. Logo, como mulher negra, Cíntia não se encaixa nem na imagem de “símbolo sexual” nem no estereótipo da “mãe preta”, uma vez que, ao longo da narrativa, ela não é nem “erotizada” nem “serviçal”, o que rompe com a “iconografia sexista e racista” de que fala hooks. Além disso, pelo fato de ser uma mulher negra e rica que se apaixona por Istar, uma mulher branca e pobre, Cíntia é também uma personagem que desestabiliza a iconografia estereotipada dos

---

<sup>50</sup> A entrada do nome de bell hooks em citações e referências é colocada em letras minúsculas, internacionalmente, por decisão da própria autora.

contos de fadas tradicionais, de acordo com a qual a princesa geralmente é uma mulher branca, loira e heterossexual. *A princesa e a costureira* se caracteriza, assim, como um livro de literatura infantil e juvenil com o poder de contribuir para a renovação do imaginário cultural de crianças e adolescentes.

No que concerne especificamente à atorialização de Istar, há alguns aspectos significativos além do gênero, da sexualidade, da classe e da raça. Quando o conto de fadas se inicia, Cíntia vai com sua irmã Selene até o vilarejo encomendar o vestido de noiva para o casamento com Febo “[...] pois soubera que uma exímia costureira tinha chegado de um reino distante” (LESLÃO, 2015, p. 11). Portanto, Istar não é nativa de EntreRios, onde a princesa mora, nem do reino vizinho, EntreLagos. A costureira apenas se instala na terra natal de Cíntia porque buscava um ambiente pacífico para viver após a morte de seu marido na guerra. Sendo assim, a oposição entre ser *nativa* e *estrangeira*, por um lado, e a dualidade entre *guerra* e *paz*, por outro, estão interligadas e presentes no percurso de Istar desde o início até o final da narrativa, quando, ao tentar evitar que os camponeses ataquem o rei, ela argumenta em defesa da paz contra a violência e utiliza a sua própria experiência histórica como exemplo: “[...]. Vocês [camponeses] eram gente pacífica, mas agora querem ferir uma pessoa [o rei]. Eu cheguei aqui [em EntreRios] em busca de um lugar de paz e, antes que alguém morra, busquemos uma solução sem violência!” (LESLÃO, 2015, p. 39). Nesse sentido, Istar seria uma espécie de “estrangeira compulsória e involuntária”, ou seja, uma *refugiada de guerra*. Ademais, como a costureira teve um filho com o marido antes de sua morte, ela também desempenha o papel temático-figurativo de “jovem mãe viúva”: “[...]. Embora jovem, era viúva e trabalhava para sustentar seu filho de apenas um ano de idade. [...]” (LESLÃO, 2015, p. 11). Por fim, o passado de Istar traz, ainda, uma nova informação sobre a personagem, pois mostra que a sua sexualidade se orienta tanto para pessoas do mesmo sexo quanto para do sexo oposto, uma vez que, antes de se apaixonar pela princesa Cíntia, a costureira já fora casada com um homem.

Em geral, como foi demonstrado até aqui, há diversas técnicas linguísticas e semióticas para construir, verbal e não-verbalmente, sujeitos sociais na realidade ficcional do texto literário infantil e juvenil. É sobretudo por meio dos procedimentos de tematização e figurativização da semântica discursiva que os valores sociais e históricos se tornam presentes no texto (FIORIN, 1998). Assim, sujeitos narrativos abstratos se transformam em atores discursivos concretos, dotados de características como gênero, sexualidade, classe, raça, nacionalidade, idade, entre outras. Tais características não são, contudo, elementos que operam isoladamente e possuem uma função apenas formal ou estética, pois, ao longo do

texto, passam a integrar estruturas de poder, atuando, portanto, como marcadores sociais da diferença (MOUTINHO, 2014; PISCITELLI, 2008). Na abordagem analítica do texto, considerar o entrecruzamento, a interseccionalidade ou a articulação desses marcadores é fundamental para perceber os conflitos sociais e psicológicos enfrentados pelos indivíduos durante a narrativa. É desse modo que um texto literário ficcional pode se tornar simulacro da realidade e do conhecimento histórico. O entrecruzamento dos marcadores sociais da diferença permite observar, por exemplo, a maneira como o gênero e a sexualidade estão relacionados no funcionamento dos sistemas matrimoniais, familiares e de parentesco, produzindo a opressão das mulheres e dos homossexuais, bem como servindo a propósitos políticos e econômicos. Ou, então, permite reconhecer que a representação de uma mulher negra ocupando a classe social de uma princesa transgressora e obstinada tem o potencial de desestabilizar a iconografia estereotipada dos contos de fadas tradicionais. Esses não são simplesmente temas *ficcionais*, mas são, antes de tudo, simulacros textuais e discursivos de opressões *reais* fabricadas pelas relações de poder, que agem entrecruzando os marcadores de classe, raça, gênero, sexualidade e outros de modo a transformar diferenças em desigualdades, produzindo, enfim, quadros variados de hierarquias sociais.

As consequências das desigualdades produzidas pelas relações de poder geralmente se manifestam sob distintas formas de preconceito contra a diferença. No livro, a ira do rei de EntreRios pelo fato de a princesa Cíntia se envolver em um relacionamento homossexual, interclasse e inter-racial com Istar, uma jovem costureira, estrangeira, viúva e com um filho do primeiro casamento, é o melhor exemplo disso. Todavia, em virtude da coerção estabelecida pelo gênero literário dos contos de fadas, a resolução para o conflito narrativo exige, via de regra, um final feliz. É por essa razão que, depois da pressão popular dos camponeses e de Istar salvar a sua vida, o rei se arrepende de seus atos e autoriza a união entre a princesa e a costureira. Assim como, no conto de fadas, o final feliz e o direito de Cíntia e Istar se unirem em matrimônio somente são alcançados depois de os camponeses pressionarem o rei por justiça e a costureira apelar por uma solução sem violência pautada pelo diálogo, é muito improvável que, empiricamente, a mudança, a igualdade e a justiça sociais, como deveres morais, éticos e cívicos, sejam possíveis se a população não se posicionar, por vias democráticas e em atitudes cotidianas, a favor da diferença e da diversidade, contra o preconceito, a discriminação, a intolerância, a violência, a exploração econômica, a supressão de direitos, a sub-representação artística, literária, política e outras formas de opressão simbólica e material exercidas pelas estruturas de poder.

## 7 CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação de mestrado, tornou-se perceptível que as relações entre linguagem, gênero e sexualidade são múltiplas e complexas. Por isso, o diálogo entre a semiótica e os estudos sociais pode se mostrar proveitoso para a formulação de conceitos teóricos e analíticos que talvez permitam dar conta dessa multiplicidade e complexidade: por um lado, a semiótica pode fornecer aos estudos sociais um aparelho sistemático e formal para a descrição minuciosa das técnicas que diversas linguagens utilizam durante a produção de discursos sobre o gênero e a sexualidade; por outro, os estudos sociais podem mostrar para a semiótica a importância do papel das práticas sociais e das relações de poder no processo de geração do sentido. De certa forma, foi esse movimento de interlocução que a presente dissertação tentou empreender, ao examinar como discursos sobre o gênero e a sexualidade se manifestavam em textos da cultura brasileira contemporânea.

Durante a discussão inicial sobre o modelo teórico da “fabricação da realidade”, desenvolvido por Blikstein (2003), a intenção foi mostrar como funcionam, em linhas gerais, as relações entre realidade, práxis social, percepção-cognição, referente e linguagem. Como já foi discutido, de acordo com Blikstein, não são apenas as linguagens verbais que são responsáveis por recortar a realidade de diferentes maneiras, construindo, conseqüentemente, diferentes concepções de mundo, pois as linguagens não-verbais também fazem essa operação. Sendo assim, para Blikstein, é preciso considerar como a semiose não-verbal produzida pelos traços distintivos e pelos corredores isotópicos da práxis social está ligada aos estereótipos da percepção-cognição, à construção dos referentes e ao recorte da linguagem verbal. Ao analisar esse processo, Blikstein ressalta um ponto extremamente importante: o fato de a percepção-cognição ser vulnerável ao manejo ideológico efetuado pela semiose não-verbal da práxis social. Isso significa que o poder não precisa de formas verbais para atuar, pois ele se infiltra em qualquer tipo de manifestação sensorial. Para exemplificar essa questão, Blikstein retoma o conceito de “tecnologia do corpo”, de Foucault, bem como as suas análises da arquitetura de prisões, pois, para o filósofo, a própria construção do espaço é suficiente para exercer o poder, e, assim, controlar e vigiar os corpos, prescindindo, portanto, da linguagem verbal.

Ainda nessa primeira discussão sobre a “fabricação da realidade”, as reflexões de Foucault (1999), além das de Blikstein, foram cruciais para esta dissertação de mestrado. Ao contrariar a “hipótese repressiva” e afirmar que a modernidade é marcada por uma “colocação do sexo em discurso”, nas mais variadas áreas do pensamento, Foucault argumenta que, de

fato, o que está em jogo é a “produção da verdade” sobre o sexo. Entre os diversos “regimes de saber-poder” que tentam regular a sexualidade humana, o discurso científico da medicina e da psiquiatria ganha prestígio social sobre os demais desde o século XIX. Conforme o filósofo aponta, duas técnicas fundamentais desse discurso são a “especificação dos indivíduos” e a “incorporação das perversões”, que tentam, respectivamente, classificar os seres humanos de acordo com as suas sexualidades e localizar a origem das “perversões” em alguma substância inerente aos corpos dos sujeitos. Nesse contexto, o surgimento do neologismo “homossexual” produz o efeito de caracterizar um suposto novo tipo de personalidade humana. De modo geral, conforme foi discutido anteriormente, as reflexões teóricas de Blikstein e Foucault chamam atenção para como a linguagem e o discurso influenciam na construção da percepção-cognição dos sujeitos e na visão de mundo do que seria a “realidade” ou a “verdade”.

Já, na parte da dissertação dedicada às análises práticas de textos da cultura brasileira contemporânea, foi possível ver em operação uma posição teórica tomada por Blikstein com base em Jakobson (2010) e Barthes (2015): a ideia de que a “função poética da linguagem” é capaz de “desmontar a ilusão referencial” e “denunciar a fabricação da realidade”, de modo que, assim, a linguagem poderia deixar de ser “fascista” para se tornar libertária. Segundo Blikstein, a linguagem e a práxis podem “fabricar” estereótipos que se reforçam mutuamente, condenando o sujeito perceptivo-cognoscente a uma visão de mundo cristalizada da realidade, isto é, impedindo-o de compreender que, de fato, a “realidade” é uma construção em constante mudança. Apesar disso, para Blikstein, a linguagem poética tem o poder de interromper a relação de reprodução entre práxis e linguagem, instaurando, em seu lugar, uma relação de subversão. Nos textos que foram analisados aqui, esse procedimento de “desconstrução” e “desnaturalização” dos discursos, tal como efetuado pela linguagem poética, tornou-se particularmente evidente.

Na canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque, a função poética da linguagem é responsável por denunciar a estigmatização social de Geni por ser, ao mesmo tempo, prostituta e travesti. No nível discursivo da canção, o fato de o narrador do texto, o comandante do zepelim e as pessoas da cidade terem direito à palavra, enquanto Geni permanece muda, é um sinal de sua condição de pária social. Essa situação só se altera, ainda que de maneira provisória, quando as pessoas da cidade passam a elogiar a moça para que ela se deite com o comandante e salve todos da destruição, sendo que, após a partida do zepelim, todos voltam a humilhá-la. No texto, esse efeito de sentido de circularidade da hipocrisia social vem marcado pelos dispositivos temporais do enunciado. Por outro lado, no nível



narrativo, ocorre a reificação de Geni, já que a moça funciona, semioticamente, como um objeto por meio do qual o comandante consegue entrar em conjunção com o valor do “prazer”, enquanto a cidade consegue manter a conjunção com a “vida”. Por fim, no nível tensivo, a chegada do comandante se caracteriza como um acontecimento e a humilhação cotidiana de Geni se define como um exercício. Sendo assim, a composição artística de Chico Buarque exerce uma função de crítica social, dando ênfase ao processo de marginalização de Geni por ser prostituta e travesti.

Em seguida, o estudo sobre as tirinhas da série *Aline*, criada por Adão Iturrusgarai, mostrou que o *éthos* da personagem é o de uma mulher que vive de acordo com uma ideologia própria orientada pelos valores de transgressão social e liberdade sexual, distante, portanto, do estereótipo tradicional da mulher romântica. Enquanto isso, os *éthe* de Otto e Pedro também não se encaixam no estereótipo do homem viril e bem-sucedido. O contraste entre as imagens discursivas dos atores do enunciado e os estereótipos de gênero produz o humor típico das histórias em quadrinhos, visando a atingir o interdiscurso social, que se torna imanente ao texto justamente em razão dos próprios estereótipos que são ridicularizados. Em suma, tanto o relacionamento poligâmico quanto o comportamento e o discurso transgressor de Aline, Otto e Pedro apontam para o caráter construído dos estereótipos de gênero e do padrão monogâmico de sexualidade, demonstrando, em última instância, que existem alternativas para essas formas de vida tradicionais.

Depois, a análise sobre o look de Laerte procurou investigar o processo de construção da identidade visual de gênero feminina nos mínimos detalhes, com o objetivo de ilustrar como a "feminilidade" é um efeito de sentido arbitrário que independe do sexo biológico. Conforme foi demonstrado anteriormente, a dita "feminilidade" depende, pelo contrário, de vários sistemas de significação, como a moda, a maquiagem, a manicure e a pedicure, o estilo de cabelo e a gestualidade, por exemplo. Portanto, ela não vem sem esforço nem é “dada” pelo sexo da pessoa, mas requer um amplo processo de "montagem", que pode ser entendido, do ponto de vista semiótico, como uma performance narrativa e uma enunciação discursiva que se manifestam visualmente.

Além disso, os estereótipos das identidades visuais de gênero são um exemplo claro de como os discursos de poder se manifestam em linguagens não-verbais, conforme argumenta Blikstein. De certa maneira, esses estereótipos amarram a percepção-cognição dos sujeitos a respeito de como deveria ser a expressão visual de gênero “normal”, criando restrições sobre quais tipos de roupas homens e mulheres podem vestir para serem aceitos socialmente, o que impede que ambos possam usar livremente peças de roupa tanto do guarda-roupa “masculino”

quanto do “feminino”. Afinal, de acordo com o senso comum, não seria “normal” homem usar saia, mulher usar gravata... Como foi discutido, não existem roupas “masculinas” ou “femininas”, isso é uma conotação produzida convencionalmente pelo uso cultural.

Nesse sentido, por demonstrar que as identidades visuais de gênero independem dos sistemas reprodutores dos indivíduos e são uma convenção construída pela cultura, a inversão de looks promovida pela travestilidade funciona como uma poética que denuncia a “fabricação da realidade”, em uma dimensão completamente não-verbal. Em outras palavras, a travestilidade é um contradiscurso não-verbal que combate outro discurso igualmente não-verbal, o discurso de poder normativo e estereotipado a respeito das identidades visuais de gênero: a diferença é que o primeiro opera a favor da liberdade de expressão visual de homens e mulheres, enquanto o segundo visa a “normatizar” essa mesma expressão. Logo, retomando mais uma vez Blikstein, é crucial pensar de que maneira os discursos de poder se manifestam em linguagens não-verbais, dominam a percepção-cognição do sujeito e “fabricam a realidade”.

Por fim, na última análise desta dissertação, a história de amor entre Cíntia e Istar, do livro *A princesa e a costureira*, de Janaína Leslão, com ilustrações de Júnior Caraméz, tornou-se um exemplo de como uma performance de transgressão pode gerar mudança social e terminar com final feliz. Do ponto de vista narrativo, a princesa Cíntia é um sujeito que recusa o contrato fiduciário heteronormativo de seu pai, que tenta conservar as estruturas de parentesco e as relações políticas de seu reinado. Somente após cumprir vários programas narrativos distintos é que a princesa consegue extinguir a obrigação do casamento arranjado com o príncipe Febo e conquistar o direito de se casar com a costureira Istar. Além disso, quando se considera o entrecruzamento dos marcadores sociais das diferenças de gênero, sexualidade, classe e raça, que são mobilizados pelo processo de atorialização verbal e não-verbal dos sujeitos, então a trama do livro se torna ainda mais complexa, com uma protagonista negra e rica que se apaixona por uma costureira branca e pobre, o que cria um contraponto literário em relação aos enredos estereotipados dos contos de fadas tradicionais.

Para concluir, resta dizer que a presente dissertação de mestrado nutre a esperança de que as reflexões desenvolvidas aqui sobre os processos languageiros de fabricação da realidade, do gênero e da sexualidade possam, de alguma forma, contribuir para a valorização eufórica da diferença e da diversidade.

## REFERÊNCIAS<sup>51</sup>

AMOSSY, Ruth; HERSCHBERG-PIERROT, Anne. **Stéréotypes et clichés**. Langue, discours, société. 3. ed. Paris: Armand Colin, 2011.

ANTENORE, Armando. Laerte: “Tenho vergonha de quase tudo que desenhei”. **Armando Antenore**, São Paulo, set. 2010. Disponível em: <<http://www.armandoantenore.com.br/entrevistas/laerte-tenho-vergonha-de-quase-tudo-que-desenhei>>. Acesso em: 10 maio 2015.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et al. **Pesquisas de Retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 147-221.

\_\_\_\_\_. **Elementos de semiologia**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. 17. reimpr. São Paulo: Cultrix, 2015.

BENVENISTE, Émile. L'appareil formel de l'énonciation. In: \_\_\_\_\_. **Problèmes de linguistique générale II**. Paris: Gallimard, 1974, p. 79-88.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser, ou A fabricação da realidade**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BUARQUE, Chico. **Geni e o Zepelim**. 1977-1978. Disponível em: <[http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=genieoze\\_77.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=genieoze_77.htm)>. Acesso em: 14 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Ópera do Malandro**. Comédia musical. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Cada um por si e Deus contra todos: Kaspar Hauser e a questão da semiose não-verbal. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **A fabricação dos sentidos**: estudos em homenagem a Izidoro Blikstein. São Paulo: Paulistana/Humanitas, 2008, p. 199-213.

COUTINHO, Laerte. Laerte Coutinho: “Fiz campanha eleitoral homofóbica”. **Época**, São Paulo, nov. 2012. Seção “Meu Erro”. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/noticia/2012/11/laerte-coutinho-fiz-campanha-eleitoral-homofobica.html>>. Acesso em: 10 maio 2015.

DISCINI, Norma. Semiótica: da imanência à transcendência (questões sobre o estilo). **Alfa**, São Paulo, n. 53 (2), 2009, p. 595-617.

\_\_\_\_\_. **Corpo e estilo**. São Paulo: Contexto/FAPESP, 2015.

---

<sup>51</sup> De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas - Norma Brasileira 6023 (ABNT NBR 6023).

EGGS, Ekkehard. Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne. In: AMOSSY, Ruth. (éd). **Images de soi dans le discours**. La construction de l'ethos. Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1999, p. 31-60.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. Pragmática. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Introdução à linguística II**: princípios de análise. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 161-186.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit** : pour une sémiotique plastique. Paris/Amsterdam: Hadès/Benjamins, 1985.

\_\_\_\_\_. **Visual Identities**. London/New York: Continuum, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GESTIN, Martine; MATHIEU, Nicole-Claude. Claude Lévi-Strauss e (sempre) a troca de mulheres: análises formais, discursos, realidades empíricas. In: CHABAUD-RYCHTER, Danielle et al (orgs.). **O gênero nas Ciências Sociais**: releituras críticas de Max Weber a Bruno Latour. São Paulo: Unesp; Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2014, p. 69-84.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Du sens**. Essais sémiotiques. Paris: Seuil, 1970.

\_\_\_\_\_; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

hooks, bell. Intelectuais negras. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.<sup>52</sup>

ITURRUSGARAI, Adão. **Aline e seus dois namorados**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

\_\_\_\_\_. **Aline, 2: TPM – Tensão Pré-Menstrual**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

LESLÃO, Janaína. **A princesa e a costureira**. Ilustrações Júnior Caraméz. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

LISAUSKAS, Rita. Livro infantil conta história de amor entre duas mulheres. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 nov. 2015. Blogue “Ser mãe é padecer na internet”. Disponível em: <<http://emails.estadao.com.br/blogs/ser-mae/livro-infantil-conta-historia-de-amor-entre-duas-mulheres/>>. Acesso em: 06 fev. 2017.

<sup>52</sup> O nome de bell hooks é escrito internacionalmente em letras minúsculas por decisão da própria autora.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

MOUTINHO, Laura. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes. **Cadernos Pagu**, v. 42, p. 201-248, 2014.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. O ridículo e seu papel na argumentação. In: \_\_\_\_\_. **Tratado da argumentação**. A nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 233-238.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, v.11, n. 2, p. 263-274, 2008.

\_\_\_\_\_. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (orgs.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009, p. 116-149.

PROPP, Vladimir. **Morphology of the Folktale**. 2nd. ed. Austin: University of Texas Press, 1968.

RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex. In: REITER, Rayna R. (ed.). **Toward an Anthropology of Women**. New York and London: Monthly Review Press, 1975, p. 157-210.

SANTOS, Raquel Santana. A aquisição da linguagem. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à linguística I: objetos teóricos**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 211-226.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SIMÕES, Júlio Assis. Sexualidade como questão política e social. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (orgs.). **Diferenças, igualdade**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009, p. 150-193.

TATIT, Luiz. Abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz. (org.). **Introdução à linguística I: objetos teóricos**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 187-210.

\_\_\_\_\_; LOPES, Ivã Carlos. “Olê, Olá” – Sol contra samba. In: \_\_\_\_\_. **Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008, p. 79-97.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 35-81.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. São Paulo: Edusp, 2006.

\_\_\_\_\_. Louvando o acontecimento. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.

\_\_\_\_\_. **Elementos de semiótica tensiva**. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.